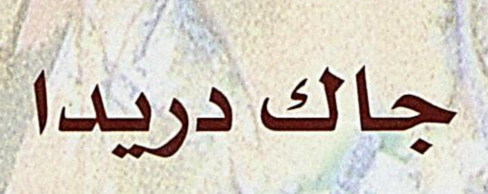


المهماز



ترجمة

عزيز توما

ابراهيم محمود



المهماز

أساليب نيتشه

● المهماز (أساليب نيتشه)
● جاك دريدا
● ترجمة: عزيز توما
● تقديم ومشاركة في الترجمة: إبراهيم محمود

● الطبعة الأولى 2010
● الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع
سورية - اللاذقية - ص. ب: 1018
هاتف وفاكس: 422339 41 963
البريد الإلكتروني: Soleman@scs-net.org
daralhiwar@gmail.com

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار

❁ ❁

جاك دريدا

المهماز

أساليب نيتشه

دار الحوار

العنوان الأصلي للكتاب

DERRIDA:

"EPRONS"LES STYLES DE NIETZSHE"

منشورات فلاماريون، باريس، 1978

جاك دريدا ومهمازه

إبراهيم محمود

ما الذي بقي ممكن القول في جاك دريدا (1930 ـ 2004)، وما كتب عنه، فيه، يكاد ينسّب كل قول إلى المضاف إليه، إذ يكون المكتوب عنه حتى الآن مضافاً؟ هل ننسى قول عنترة(هل غادر الشعراء من متردم؟) رغم ذلك لم يفارق عنترة متردمه، ولا تهيَّب الخوض في مناخ متردمه في لاميّته، مزاوجاً بين كلمته وسيفه!

ولعل دريدا فيما قام به على صعيد منهجه التفكيكي، وهو في علاقاته بمحيطه، كان لديه رغبة حارة في أن يعيد سؤال عنترة، وإن لم يعرفه، دون أن يقلل ذلك من شأنه، ولو بلغة أخرى، ولو في بيئة أخرى، ولو في زمن آخر، حيث إن الذي يهمه هو المتخفي ما وراء السؤال، وبصيغة أخرى: هل غادر الفلاسفة من متردم؟

لا نفاد للقول، إلا بفناء كل المعنيين بالقول، باللغة، بالمشهد القياماتي الذي لا يبقي ولا يذر، كما هو موصوف.

إن معايشة اللغة في الصميم، لا تدع الناطق بها وشأنه، لأن كل لحظة تطالبه بأن يفيها حقها العصي على النفاد.

ربما هو ذا دريدا، الذي قيل فيه ما قيل، وأثير حوله ما أثير، ليكون ذلك معاودة لبدء ما، لما لا يُسبَر غوره.

تُرى ما الذي يربطنا به، ما هذا الذي يشدنا إليه، جرَّاء هذا الاهتمام به وخاصة في السنوات الأخيرة من خلال تنوع ترجمات نصوص مختلفة له، أو نشرها في دوريات شهرية أو فصلية، وفي الكتابة عنه كذلك.

هل لأن القضايا التي تصدَّى لها، أو تناولها من زوايا معينة، تثير ذائقة قرَّاء معينين، مثلما تستثير حفيظة البعض، وربما أكثر من هؤلاء، لما تتضمنه نصوصه من إرباك للقارئ هذا الذي يستثقل طريقة كتابة كالتي عُرف بها، أو الأسلوب الذي اختاره لنفسه، والتنوع الثقافي لموضوعاته دونما نظر حاسم في الحدود التي يمكن اعتبارها قائمة بين موضوع وآخر؟ إن كل الموضوعات تستمد أهليتها في الطرح والمساءلة والمكانة، من ذات النقطة، دونما اعتبار معين، فيه مراعاة لخطوط معينة، طرق غير سالكة، ومخاوف السير فيها كثيرة، كثيرة!

لعلها النخبوية التي قيل فيها الكثير، ولكن متى كانت الكتابة استجابة لرغبات معلومة بحقولها ومناخاتها النفسية؟

أليس المختلف هو المسمّي للنخبوي راهناً أكثر من أي وقت مضى، أليس التشهير في النخبوية سلاح المتنفذ في أيدي الذين ليس لديهم أي علم بخلفية الموضوع، بعلم الرمي هنا، وحقيقة الذي يكون في مرمى "قذيفتهم"؟

أليس مجرد تسمية المختلف مختلفاً، يحيلنا إلى دائرة الشبهة من خلال ثقافة أحادية، صراطية، غالباً؟

بين حضور القول وفعله الإنشائي وما ينطوي عليه من معنى، وغياب أصوله: كيف تشكّل القول، أي قوة ألهمته ليكون ملفوظاً ومقروءاً، أي ظل لأناس عبروا وتركوا أثرهم، خلَّفوا بصمة في متن

القول، أي صدى صوت لواحد أو أكثر في حيازة القول ومن ينسّبه إليه، هل من تاريخ ممكن تحديده لهذا القول وفرزه اسمياً عن سواه... أسئلة، استفسارات، عن الذي نتفوه به، نكتبه، ولو في كلام غير ذي معنى، كلام يشهد أن مليارات البشر قد أدركوه في التلفظ دون أن يُدركوه في المعنى وأثر الخطوة، الشهقة، اللفتة الأولى، هو تاريخ الأسلوب الذي يشبه الجينة الوراثية في التعريف بكائنها، نعم، إننا جينات فيما نقول، وفيما نكتب، وليس فيما نزعم أنه ملك لنا، لأننا نتطاول على الجينات التي نرجع إليها، فهي إذ تسمّينا تكون لها عوالمها، وما إقحامنا في مسيرتها، ما مداهمتنا لها لحظة نشاء، إلا خوفنا من ضياع أثر ما لنا، لنشرك جيناتنا في حربنا الضروس فيما بيننا، ونودع جيناتنا ما يبقيها أهلاً لتحمل وزر أفعالنا وأقوالنا، نجذّر فيها أساليب تقوانا وبلوانا، لنضيّع الأثر على مقتفي الأثر في حقيقة ما نعيش وما يكوّننا، وما يرتد إلى الخارج، جهة الاختلاف بين الجينة والأخرى، أعني الأسلوب المُساء فهمه!

ليس للأسلوب هوية محددة لأن لا وجود له، لا مكان ولا زمان له، لا صفة جندرية له، لأن الذي يثيره الأسلوب يبقيه بعيداً عن أي نزاع يُزعَم أنه حوله أو باسمه، أو من خلاله، لا أصدقاء للأسلوب إلا في صفتهم مختلفين، لا خصوم إلا كونهم يتواجهون على ما ليس من جنسه أو نوعه، ليس له عائد معين، رصيد، تاريخ يسمّيه بعيداً عن هؤلاء الذين تتلفزوا باسمه، على أنه هو ولكنه ليس هو. الأسلوب يقع دائماً خارج نطاق التغطية الخبرية أو القيمية أو الفنية المحددة، وإن الحديث عنه فيما يعرَف عنه، هو اللاحق عليه، فما يوقفه لا يعود إلا بيتَ طاعة عائلياً، يولّد نسخاً. إن حضوره هو ظله الذي يسمّي سواه وليس إياه، أي إن اعتباره

محسوساً أو موصوفاً بعلامة ما يعني تأهيله وبالتالي يكون معوَّل عليه خدمياً، لا يعود لاتناهي حقيقته، وفي بنيته من التعريف ما يبقي كل تعريف خلفه، إنه التعريف الذي يطلقه خارجاً باستمرار، لا يعود التعريف إلا من باب التقريب للمفهوم فقط.

أن يكون لكل منا أسلوبه، فيما هو عليه وفيما يؤول إليه، يعني استحالة تعريفه، فما ننسّبه إليه بدعة خاصة بنا !

جرَّاء هذا التنافس المصمَت والمستمر، في الرحابة الهائلة وغير المحدودة للأسلوب تبرز أسماء، مثلما تتداعى نصوص الاسم الواحد، مثلما هي مكونات نص الاسم الواحد، لتشهد على طبيعة الأسلوب وكيف يكون مميَّزاً بعلامات "مارقة"، أن يكون النص في تنوع عناصره دالاً عليه، وفي الوقت نفسه، أن يقود القارئ إلى هذا الذي صار في وسعه أن يسمّي أحدهم وهو غير مسمى، على أنه قد شب عن طوق الاسم المعتاد وصار محط أنظار.

ليس في النص إلا مهمازه الذي يرسم ظله تبعاً لحركته، لصدى صوته، يعكس ظله، بحسب تجليات النص الذي يعنيه، حيث يقرَأ أحدهم من خلاله، على أنه الأسلوب ولكنه هذا الذي لا يقبَض عليه، في جديده المباغت لسواه.

إن الشعور بالآخر، على أنه الأسبق حضوراً بصفة معينة، تلفت النظر وتشغل المعنيين به، هو الذي يمثّل في الإطار المفتوح نقطة البداية المتحركة، لمن يهمه أمر التحول والتجاوز إلى المختلف، لكنه التجاوز الذي يحفظ للسابق حقه في التسمية، لأن حفظ الحق ليس أكثر من معرفة معمقة بما يكون، وكيف صار مدرَكاً باسمه الأدبي أو الفكري أو الفني، كيف صار الأسلوب الذي يحيل اسمه إلى قائمة الأسماء التي يكون لها صداها الخاص جداً.

أن لا تكون للأسلوب حدود، يعني أن ليس في الإمكان ترسيم حدود معينة للأسلوب، لا تكون الاستماتة في مسعى مكاشفة الأسلوب، أو الرغبة في معرفة علاماته الفارقة، إلا انتحاراً أو شبهه، إلا تصوراً قاعدياً، لمفهوم لا يؤخذ به، إلا فيما هو محصور بين مزدوجتين، أو قوسين، أو مبعثر بين علامات ترقيم، وفق نظام حسابي أو هندسي معين، وفق منطق مألوف، وما في هذا الإجراء من زعم الإحاطة بمعاني الأسلوب وخصائصه دفعة واحدة، وهو الذي عوّدنا على ألا نعتاده في أي وضعية جديدة له، ألا نفتتن به وكأنه برُّ أمان، ومنتهى إبداع، هو الذي أفصح طوال تاريخه الطويل وما يمكن تخيله خارج التاريخ، أن كل الذي يسميه باعتباره الأسلوب ليس إلا ارتحالاته أو هجراته التي تستلزم السير أو التحرك في اتجاه واحد، أن ما وصلنا هو منه وليس هو الذي صار في حيازتنا، وتحت تصرفنا، شأن الحساب الجاري في مصرف لا يعتدُّ باسمه، أننا لم نبلغه لنحسّن التعبير في وصفه، أو نصفه فيما هو عليه دونما حاجة، فليس الذي قيل فيه حتى الآن، ولا ما يمكن أن يقال فيه لاحقاً، يستنفده، فالأسلوب في الحقيقة القصوى له، هو أي اسم لم يعهَد بكتابته بعد، وليس ما أشير إليه من خلاله، كما هو المتداول عنه في التاريخ، كما هو قول أحدهم: الكاتب هو أسلوبه، إذاً ما هو الأسلوب الذي يسمّي كتّابه بالجملة، وبينهم غاية التباعد أو التناقض؟ هل من مسعى تنويري، صلحي، مقارباتي لجعل هذا الذي يشدَّد عليه أنه أسلوب هذا أو ذاك وخلافهما، وهو في كل قراءة لا يعود لا هذا أو ذاك، في تكاثر طرائفه وصحائفه.

وفي قراءة ما لم نعهده بعد، ثمة إمكانية للانتقال من الحيّز الضيق لما ألفناه، إلى الحيز الأوسع والأبعد منه مفهوماً، لنعلَم بوهم ما

اعتقدناه، ومن خلال ما هو متراكم فينا، من يكونه الكبت والمعتَّم عليه في انتظار أسلوبه.

ودريدا في إلحاحه على الأسلوب في المسافة الفاصلة بين معلومين: معلوم الكاتب، ومعلوم من يكتب عنه، تقودنا لغته، وفيما يستعين به كلامياً، إلى خارج نطاق المعلومين، فالأسلوب واقعاً أشبه بالدازين: العالم هنا!

لكنه العالم الذي يستحيل القبض عليه، امتلاكه، بمعنى معرفة سرّه، سوى أنه يمارس علينا / فينا غوايته، لنجتهد في الكيفية التي تقرّبنا منه، ونحن داخله، في كيفية استكناه سره ونحن جزء يسير منه، ولأنه كذلك، يسعى كل منا إلى ابتكار أسلوب يعنيه، وهذا لا يتوفر إلا للقلة القليلة جداً، لأن الأسلوب لا يسمّي إلا للضرورة القصوى.

إنها الانطلاقة إلى الطبيعة الحية، حيث يكون العالم، يكون انتظار السر الذي يستدرجنا إلى الداخل (ومتى كنا خارجه؟)، يعمّدنا في اللحظة التي نتمكن من بلورة الأسلوب الذي يعيننا في محاورة السر دون بلوغه أبداً.

ما هو الأسلوب الذي يثمّنه أهلوه؟ لا بد أنه الإصغاء إلى العالم، إلى الخفايا، حيث نكون في عهدة الظواهر!

ثمة تعددية في مفهوم الأسلوب، وفي الفرنسية جماع كلمات، من خلال مفردة (style)، فهذه تعني: أسلوب، إنشاء، نمط، طريقة، قلم، ميل... الخ، فثمة المادي وثمة المحسوس، وما بينهما، إذ ليس من صياغة إلا وتعود إلى مضـ:ـمار معين مسمى بحدوده، ولكن الاسم يتجاوز مضماريته ليكون الأسلوب تجلّي اللامرئي في المرئي.

وفي الجسد، يكون المعلَن عنه، عبر الكلام وما يحيط بنا، وثمة ما يتكتَّم عليه. إن قدرة الأسلوب تكمن في جاذبيته وهو لا يني يقتحم منطقة الخافية، يستدعي عالماً لم يُتآلف معه من قبل، إنه المتعدد لحظة اعتباره واحداً!

جاك دريدا في ثالوث (الأسلوب، الكاتب، العالم)

ربما كانت الخطوة الأولى لدريدا، وهي قفزة في الهواء الطلق، تكمن في أنه مارس نوعاً من تغيير لنظام حياة، مهتدياً من ناحية بالذين شهد لهم التاريخ بطول باعهم المعرفي فيه، حاورهم وهو يقرأهم، قرأهم وهو يدخل في حوارٍ متعدد الجوانب والمستويات، حوار منزوع البداية والنهاية، تعزيزاً لما صمَّم على تحقيقه، وهو أن يكون لنظامه الحياتي ما يشبه الانقلاب على الذات، ليعاين ذاته المنتظرة، أن يكون الموعود دون انقطاع بأسلوبه، أن الذي خطط له هو أن يكون ممثل الحد الأقصى من المغايرة، إنما بالملموس، دون أن تغيب نظرته عما حوله، وهو في المعادلة المستحيلة هذه، شغفٌ بالمستحيل، أعني بما هو محال لدى الأغلبية الساحقة من أنداده، وممن نقرأ لهم في التاريخ، أن يكون عظيماً دون أن يسمّي نفسه، وهنا اختلفَ عن نيتشه قبل سواه، حيث انتشار صيته، أعني تحول أسلوب كتابته إلى جمهرة أساليب، كما هو عهده بالذين حاولوا تقليده، أو السير في ركابه، أو كيفية الأخذ عنه، أو كيفية طيِ اسمه حسداً أو تعبيراً عن غيرة...الخ، لكن أسلوبه كان يزيده حضوراً.

لشد ما يراهن دريدا على الأسلوب، غير أن طريق الارتحال إلى الأسلوب وعالمه غير المستقر حدودياً، ليس بالأمر السهل، فثمة مغامرة دائمة، ثمة معاندة للذات من قبل للذات، لأن الانقسام في الذات يضاهي ترجمة ما للعالم وهو في تنوع مناخاته، عدا كون الانقسام هذا لا يكف عن التوالد في المفهوم الواحد والدائم التحول.

من الأسلوب إلى الكاتب فالعالم، من الأخير إلى الأول، يظل الكاتب هو الحامل لهما أو سفير أي منهما لدى الآخر، هو الكاتب الذي ما إن يصرَّح به كاتباً خارجاً، وهو في عهدة مختلف أدبي أو نقدي، حتى يصله الأسلوب بأثره، بينما العالم فينفتح أمامه على قدر الجاري تفعيله في بنية الكتابة. إن الكتابة وضع كلي للواحد!

في كتابة دريدا يبوح الداخل بخارجه، رغم أنه يظهر داخلاً، بقدر ما يشير الخارج إلى الداخل، وذلك من خلال علاقته بطبيعة اللغة، اللغة تتكلم دون أن تعني أحداً، ولا تعني أحداً، وفي هذا التعاكس يمكنها أن تؤكد حيويتها، أن تترجم الصيرورة التي تعنيها، وكيف أن في وسع الكائن أن يلمح هذا التنوع العائد إليه وهو واحد وكثير معاً!

إنه الشغف الذي يقرب من الذهول وهو الحد الأقصى في رؤية العالم، ولعل دريدا يلعب على وتر هيدجر وهو يفلسف اللغة، يطرّيها، يضفي على موضوعه خصوصاً إذا كان في منحى نيتشوي، علامة حِكَمية وتعريفية معاً، رغم أن الذي يتردد في بنية القول هو انتفاء التعريف (إن الدهشة هي الحامل للفلسفة وهي الغالبة عليها)(1).

الدهشة هي اللقاء الدائم بالغرائبي، بالمختلف، بالجديد، فنحن لا نندهش لرؤية الذين نحبهم حيث نعرفهم، والذين نتعامل معهم،

وتكون لنا اتصالات بهم، لتكون الدهشة فعل تأثير القادم إلينا بنوعية تؤهلنا لأن نندهش.

وهي إذ تتبدى هكذا، فلأنها تبث فينا شعوراً يتناسب ونفاذ فعلها، فيكون كلام أو كتاب: أسلوب يشي بها.

نعم، الدهشة تخرج الكائن من حالة المألوفية، أو بدقة أكثر، تكون علاقتها بما يقع وراء حدود المألوف، حيث تكتسب اللغة قيمة أخرى في التعبير، تحيله في كليته إلى عالم المغايرة مع الذات، إلى رؤية غير المسبوق، بما أن ثمة رغبة منتشية باللامعهود، أن وراء المتلفظ فيها وباسمها، هو الممهد للدخول إلى الموعود به دهشةً!

لكن دريدا ليس هيدجرياً، هيدجر الذي كتب عن نيتشه، لم يقل فيه ما كان يجب قوله، لم يغص في الأعماق، كان هناك الحضور الميتافيزيقي في كتابته عنه، وبالتالي فإن الكينونة لم تبحِ له بسرّها الذي راهن عليه، وهو في هذا المنحى يعتبره ميتافيزيقياً، كما لو أن فيلسوفِ (الكينونة والزمان)، جرّاء انهماكه بهاتين المسألتين الأشد تعقيداً من كل المسائل التي تعرّض لها: الكينونة وما يصله منها بنا كبشر، والزمان وما يصله منا كبشر، لم يفلح في القبض على ما يريد، ولهذا الاحتجاب (أليتيا)، كان التأجيل للحقيقة، هذا المفهوم الذي سيشتغل عليه دريدا في كل حياته، لتكون الميتافيزيقا شبح هاملت المهيدجر، إن جاز التعبير، لكنها قاومت دريدا بالمقابل، من خلال هذه الإمالة في الاختلاف، ليكون التأجيل صنعة لاحقة على الاحتجاب. إن هوانا بشيء ما يبعدنا عن حقيقته!

ثمة نزوع تصوفي حداثي متجدد لدى المأخوذ بالدهشة، وهو الذي يكون المراهن عليها، وهو ممتلئ بها، لتكون إطلالتها معبّرة عن حقيقة انشغاله بها، عن دوام تفاعله معها، إذ يكون الاتصال بها

حواراً صامتاً، وحده من يحيط به علماً، وفيما يثيره في لغته، لغة الآخر قبل أن تكون لغته، ولغته التي يتحدث بها، وقد اطمأن إليها حيث جرت المصالحة مع هذا الآخر، عندما استدرجه إلى داخل اللغة الخاصة به، و غيَّبه في موضوعه.

وفي الحالة البينية تؤدي المفارقات دورها على نحو مثير، لا يعود للتحفظ ذلك الحرص المتخوَّف منه، إنما تنفذ اللغة في تركيبها الجديد، لتجعلها ناطقة بما لم يكن في علم أحد، بما يجعل أي "أحد"، وهو منفتح لها، متحمساً لأن يكون متفاعلاً معها، لأن الحديث عن المفارقة، ليس أكثر من اصطناع الأسلوب الذي يمكّننا من النقاط ما ذهب سهواً، ما تناسيناه، أو غضضنا الطرف عنه، ما سكتنا عنه، وتكتمنا عليه وهو في حكم العدم، بينما نشاطه ساري المفعول، بينما اللغة وإن أرسلت إشاراتها خارجاً في المشافهة أو على صفحة بيضاء، وإن استرسلت في الكلام، فإنها تواصل علاقتها مع العالم الغائر فينا، عبر الذاكرة الجمعية أو في نطاق" سري جداً"، وهو الذي يخص الحريص على السر، وينهل منه، دون أن يسمّيه. إن ما يدخل في مضمار الكبت لا يستقر على حالة معينة، إنما يخضع لمنطق الظروف، حيث إن الذين يهمهم بقاء المكبوت في كل منا، تعبيراً عن صلة وصل مكينة لهم معنا، يهمهم أن نتكلم ونحن نلمّح بهذا الحضور الرمزي لهم (أن نتكلم إلى أحد ما فذلك يعني بلا شك أن نستمع إلى أنفسنا متكلمين...)(2)، وبين الكلام الذي لا يقتصر على متكلمه، ومن يعنى به، تتنوع العلاقات في تنوع مضامينها، تكتسب المفردة الواحد قيمة إشعارية توحّد بين الداخل والخارج، مثلما تعرضهما للبلبلة، ولعله فيما التنبه له، هو جانب

ذائقته في إشراك الآخر معه، كأنه معني به، بينما يكون له انتماء موقعي مختلف!

في المسار المتعرج للكلام، كما هو الصدى المضطرب للصوت، لا تظهر الكتابة كما ينبغي، من جهة التعبير عما هو قائم، وعما يجب عليها أن تقوم به، لتكون أكثر قابلية لاستقطاب حيوية المعنى غير المحتفى به.

إنه دخول معَدٌّ في حاضرة الأسلوب الذي يعزى إليه فتح الفتوح في الكتابة الأكثر إخلاصاً للموعود به ليس إلا.

إن ما يكتبه وتحت عنوان كتابه الاعتباري(في علم الكتابة)، وهو لافت بدوره" نهاية الكتاب وبداية الكتابة"، يلمّح إلى توقيت قياماتي، إلى انعطافة غير مسبوقة، ليكون في المستطاع إنقاذ ما يمكن إنقاذه من الحياة التي لما تزل موعودة بالبقاء وتحقيق المزيد والأفضل من الرغبات لأكبر قدر ممكن من الأفراد المتحمسين لها، وما يمكن أن يثار في ظل هذا القول الاستنفاري أو شبيهه (أياً كان ما نعتقده تحت هذا العنوان، فإن مشكلة اللغة بلا شك ليست مجرد مشكلة بين مشكلات أخرى. واليوم أكثر من ذي قبل تحتل مشكلة اللغة الأفق العالمي، وتشغل الأبحاث على اختلافها، وتشيع في أنواع الخطاب المتنافرة من حيث القصد والمنهج والإيديولوجيا...)(3).

كان هذا منذ أربعين عاماً تقريباً، فكيف هو الوضع الآن إن استعرضنا تاريخ الموسوم في خطوطه الأولى؟

لعل اهتمام دريدا بالنصوص الفلسفية والسياسية والتحليلنفسية، يفصح عن أهمية كل من الفلسفة والسياسة والتحليل النفسي في تاريخ البشرية، وفي عالمنا المعاصر بصورة أكثر، وخصوصاً في نهاية القرن الآفل.

إن اللعب على ثنائيات المعنى أو النبش في أصل الكلمة المفترض، يبوح بتداخل الاختلافات لهذا المعنى فيها.

يكون هذا الإجراء اللعبي أو النبشي تعزيزاً لحقيقة الكلمة، الإغارة المستمرة على أي معقل لها، يكون في عهدة فقهاء اللغة أو ساسة المجتمع أو الأمناء على النفوس وقواها الظاهرة والباطنة جهاراً، إنه إعلان لنهاية الصمت!

لعل التنوع في نصوصه يخدم حِرَفية الاهتمام عنده، حرفية الكتابة التي تهادن حتى ذاتها، وما صانته لنفسها.

ثمة نوع من المشاع المفتوح في نطاق اللغة، في ارتياد الفضاء اللامتناهي للتصورات وراء هذا الإجهاز على كل نقطة رصد حدودية، أو جهاز مراقبة يعيق تقدم الباحث المغامر، مستفيداً من رواد المغامرة الكتابية سابقاً.

ثمة نزع للحدود بين المتعارف عليه والدوغماتيكية التي تستهين بالريادة في المعرفة، كما في العلاقة المفصلية في التاريخ بين المقدس والدهري (أما التقابل بين المقدس والدهري فهو تقابل غاية في السذاجة، ويستدعي بالطبع أسئلة تفكيكية)(4)، وهذه بداهة لأن التفكيك يرفض حتى اسمه، كما يظهر، ليكون قابلاً للمساءلة بدوره!

وسواء كان القول هذا حاسماً أو يمكن الاختلاف عليه، فإنه في سياق البحث يظهر عنصر المفارقة الصاخب في متون دريدا، والمتون هذه تحيل القارئ إلى عنوان كتابه المعروفة(هوامش الفلسفة)، إنها تعرّف ليس به، أو بطبيعة عمله فقط، بقدر ما تجلو جانب توجهاته المعرفية والفلسفية رغم كراهيته للتحديد أيضاً، باعتباره تأطيراً، وهذا يتيح لناقده مساءلته عن هذه الكتابات التي تقرّا في متونها، بينما ذائقة الهامشية وسياسة الهوامش، هما اللتان تسمان كتاباته، لأن

الهامش ليس طرفياً فقط، من منظور جغرافي، أو مكاني، وإنما لأنه يستشرف الفراغ، أو ما هو في الخارج، ما يُبقي الهامشي أكثر قدرة وتبصراً أيضاً على معاينة أو مكاشفة من في الداخل (المتن)، وما في الخارج(جوار الهامش)، ويعفى في الحالة هذه من سؤال مواز: الهامش وقد برز فيه، وليكون التفكيك ذلك الحامل للمعرفة الأكثر اكتمالاً، إنه انكيدو الوحشي: البرّي، ربيب الفضاء الطبيعي، المسكون بصفاء العالم، حيث يبرز التفكيك انشغالاً بمبرر بقاء المتن متناً، حيث إن مؤلفاته لا تشكل كتاباً واحداً، بما أن الخلخلة مستمرة، واللااستقرار هو الضامن لبقاء الكاتب خارج منطقة الرصد، وليكون للأسلوب المتقدِّم به مفعّلاً فتنته (5).

فيما يقوم به دريدا، ومن خلال الذين يحتفي بهم أكثر من غيرهم في كتاباته، يكون الانشغال بالحياة، بالدهري أو الأبدي حاضراً في صياغة الكتابات هذه، وعلى رأس هؤلاء يكون نيتشه، إن اهتمامه بنيتشه وجه ُجلي كاشف ومكشوف في داخله بالذات، لأن ما يوفّر له فيلسوف (المعرفة الفرحة)، يكاد يكون استثنائياً، وطبيعة كتابات الأخير تضاهي فعل المتمرد على المصير، وهو الأكثر استيطاناً بالموت، من خلال علله الجسمية والنفسية، وتلك مفارقة مريعة، مأسوية: أن يعمل من أجل الحياة، بينما هاجس الموت يسيطر على تفكيره، فيكون هذا المبشر بالتفكيك قبل ظهوره وتبلور فكرته، يكون التفكيك، أو التشتيت، كما يسمى أحياناً أخرى، تحصيناً لحياة وهي في عراء مرئي، ولهذا فإن دريدا فيما كتب، كان يعمل ضد الموت، ضد الثاناتوس مأخوذاً بالإيروس (6).

كان المأخوذ بالموت، فكان انكبابه على كل ما يصله به، وهو يعمل على الخط المعاكس، يمعن نظره في كل الذين انشغلوا بموضوعة

الموت، ونيتشه كان يكتب ضد الموت وهو يعيشه في كل لحظة، وفرويد لا يجارى هنا، وهو ينقب في الجسد، ويؤول تاريخاً كاملاً على طريقته، وهيدجر أقضت مضجعه فكرة الموت، ودريدا أراد أن يلم بموت هؤلاء، ويحفر في أجسادهم الموسومة بآثار الموت، لتكون الكتابة عزفاً آخر هنا على ما هو ميتافيزيقي، وإن لم يسمّ آلة العزف، الكتابة جبهة مفعَّلة ضد الموت، لكن الفارس المقنَّع منفتح على موته أولاً!

هذا السعي إلى مغازلة الإحيائية الطبيعية، إلى جانب الصرامة الفلسفية، وهو بعيد عن الفلسفة، أو مبعد نفسه عنها، لأن تلك لا تفيه حقه الذي حدَّده في كتاباته، ولا تقيه مما هو مقرءو في كتابات الآخرين، ولأن الذي يشدد عليه يشكل دوامات مائية، أو حراكاً أمواجياً (وبلغة الجمع)، حيث يصعب أحياناً تحديد منشأ كل موجة، وفي أصول كتاباته، رغم المضي بمسيرة البحث قدماً إلى تلمس النهايات، أو المنطلقات الرئيسة لها، فإن الذي يفيض على حدود البحث، هو وضع النص المكتوب نفسه، باعتباره غير محكوم ببداية أو نهاية معلنة أو معينة، وهذا داخل في صلب سياسة الكتابة عنده، هذا يظهر مدى اهتمامه بالشكليات، في الوقت الذي نقلل من أهميتها، أو قيمتها، معتمدين على تصورات سائدة أو مألوفة، تحول دون رؤية المغاير في المفردة وما هو كامن وراءها، حيث يستحيل الحديث عن الشكل دون التفكير بالمضمون، وكون الشكل ملتحماً بمضمونه، فيكون أي اتصال هنا بالمعتبَر شكلاً إساءة ما، ربما هي متعمدة لروح النص في كليته. إن كلية النص جسدٌ رخوي زلق بشكل لافت!

وهذا التصور هو الذي يبقي الممرات المحيطة به مفتوحة، أو سالكة، إذ تستوي لديه كل النصوص، وما يهمه فيها هو أن تستجيب لأسئلته، لا بل الأهم من ذلك، هو قابلية النص للانفتاح حيث تختلف التصورات والرؤى.

لا مجال هنا لوضع صنافة، أو تثبيت قائمة بالأفضليات، بالتراتبية، لأن التاريخ الذي يتعامل معه، يضم أسماء يستحيل التعامل معها على هذا الأساس، إذ القراءة تلغي التاريخ في تعاقبه، بما أن النص هو الذي يموقع تاريخه الفعلي بينما التاريخ الآخر فهو أقرب ما يكون إلى المتن، كونه يأتي مثبتاً، فيوضع بين قوسين كما الحال مع هوسرل، مع فارق المكاشفة النقدية تفكيكياً. إن أفلاطون يُقرَأ بجوار نيتشه، وهذا بجوار جان جينيه، وفرويد يُقرأ بجوار روسو، أو شتراوس، مثلما أن فوكو يُقرأ بجوار ماركس، وهذا بجوار هيدجر أو لفيناس... الخ، هؤلاء يتجاورون، ويتداخلون فيما بينهم، بقدر ما يرسمون حدودا فاصلة فيما بينهم، لكنها سرعان ما تزول، أو تزول إذا كانت حواجزية تمنع رؤية أحدهم للبقية، لأن نصوصهم هي التي تحتّم عليهم هذا التفاعل،. إنه لقاء الأساليب ونوعية التحاور فيما بينها، وفي حوار الأساليب التي تنتمي إلى أزمنة مختلفة، تتحدد أزمنتها من جهة معاصرتها أو حداثتها، فليس الذي يحدد فاعلية النص وقربه منا هو تاريخ ظهوره، أو نشره، وإنما ارتحاله في التاريخ، رسمه لتاريخ مبثوث فيه روح أبدية معينة، لهذا فإن المعاصرة لا تعود في متناول الحريصين على تسجيل الوقائع اليومية مع تحديد الشهر والسنة والعلامات الفرقة، إنما هي التي تمارس فرزاً بين النصوص، عندما يكون الإقبال على قراءتها أكثر، وبدقة أكثر: عندما يكون في مقدور النص طي تاريخه النسبي..

لهذا وكما هو ممكن قوله، يظهر أن دريدا مريض الكتابة وهي في لا محدوديتها، مدمن كتابة، عاشقها الذي يحرَم باستمرار من لقاء حبيبته وفي قائمة الأوصاف التي تتخلل كتابته، وما فيها من حسية يظهر أثر العشق، وإزاء هذا المشهد العشق المتكرر يتراءى الوجه الكريستالي أو النجمي المتلون لمن يحب. إنه وجهه من الداخل.

إن لقاء الأسلوب بالنص وبالعالم، هو لقاء القيمة الدلالية في الكتابة مع المجهول الذي لا يني ينكشف أكثر فأكثر في الزمن، لقاء النص مع المودَع فيه تذوقياً، إن الإقامة في العالم الحي، هي بدعة أسلوب، بارقة روحه الفاعلة.

تحيلنا علاقة دريدا بما يعنى به إلى مفهوم (الكتابة بيدين)، نعم، إن ممعن النظر في طريقته في الكتابة، وفيما هو حريص إلى استنباته، إن جاز التعبير، هو اعتماد اليدين في الكتابة، إنها طريقة في الكتابة غير متَّبعة إلا عند الذين لا تستوقفهم حدود معينة، ففي اليدين ينحصر الجسد، والجسد ليس من اعتباره العالم الذي نعيش (7).

هذا الحصر الذي يرسمه في الكتابة، إنما سعي إلى نقض كل أشكال التحذير والتنبيه إلى ضرورة مراعاة نقاط معينة، أو الابتعاد عن ابتعاد قراءة معينة، إنه تمتين التعارف بين الداخل والخارج، تحرير النص من كل وصاية قائمة لأمر ما، فلا مبررات لاستبعاد جانب معين أو القفز على نقطة ما، لأن ثمة كلاً واحداً ومتنوعاً يواجهنا!

لكنه حصرٌ يعني الواقع بكل ملابساته، بمناخه الاجتماعي، وحراكه السياسي والاقتصادي، بطميه الذي يخص عائده الإنمائي والتعزيزي للقيم، أو المذرور منه، جرَّاء التجريف لما هو معتمدٌ عليه قيمياً، وممثلي القيم هذه.

إن انشغال دريدا بموضوعات بينها غاية التباعد، واعتماد التفكيك الذي يحيله إلى مستنطق للحكواتي التليد وهو يستسلم برغبة منه لذاكرته في سرد ما كان، أو الافتتان بعبارة (كان يا كان) أو (روى أحدهم)، أو (زعموا أن)...، ويستهدف الوصول إلى بدايات عالمه، وهو في مسلكه هذا، إنما يسائل عن منطق الحقيقة، وعدم إطاعة نص تحت أي ذريعة إلا بعد التبحر فيه، وهو مسلك لا نهاية له، مثلما أن البدء افتراض، ليتكرر السؤال دائماً.

تكمن هنا مسألة الأسلوب وصعوبة التجلي به قادراً على منح كاتبه صفة تبريز، وهو مقبل على الحياة، لأن التفكيك هو أكثر من تعلم فن العيش، وفي خضم العمل، إذ بين الفن والعيش تناقض، كالذي بين المحدود واقعاً، وما لا يُحد (فتعلم فن العيش يفترض ضمنياً تعلم الموت وأن يُدمج المرء في حسابه لقبول ذلك، حالة الموت المطلق، فالوعي التفكيكي لا يراعي حرمة أي شيء، لا علاقة له بكل ما يعتقده الإنسان، إنما صله بحرفية دوره الذي يكون حراً، بقدر ما يكون مفتوحاً (دون نجاة ودون بعث ودون خلاص (على يد المسيحـ ولا يصح الأمر بالنسبة إلى الذات بل بالنسبة إلى الآخر كذلك)..)، وهذا ينطبق على الموت (لم أتعلم القبول بالموت....)(**8**).

هذا الوصل بين الحياة والموت، والرغبة في التقابل بينهما من خلال كتاباته الهائلة التنوع، وهو لا يكف إثر ذلك عن الفصل بين موضوع وآخر، أن يرفض مفهوم الكتاب، وكأن الذي يوضع ضمن كتاب، يأتي على طريقة: شر لا بد منه، حيث إن الكتاب يصنّفه، وهذا، كما يظهر، يخيفه، لا بل يجسد له الموت، وهو لا يطيقه.(**9**).

أهو تبين الموت بطريقة تفضي إلى اكتشاف غير معهود، إلى مكاشفة ما تم التكتم عليه وإظهاره، لأن في ذلك تحقيق رغبة قصية، هي رغبة اللارغبة، رغبة عدم إفصاح المجال لأي رغبة في أن يعدَم صوتها؟

إن انتماء دريدا إلى ثقافة لم يكن يعني تمثيله لها، وهو فيما كتبه بلغتها، وفيما تحرَّر باسمه من خلالها، ونال شهرة اعتماداً عليها يبدو أنه كان يزداد اقتناعاً في أن ثمة اغتراباً يتجاوز به حدود الفلسفة، اغترابه هو يميِّزه عن الذين دأبوا على مقاربة المصيري في وجود الإنسان وما يستحيل تغيير مساره، لأن ثمة شعوراً بالقدرية هو الذي يصدهم، هو اغترابه الخاص أكثر من اغتراب مجتمع، اغتراب واقع، اغتراب عالم، لأن الكتابة لم تقصّر في الاستجابة لتلك الرغبات التي استصعب الآخرون وما أكثرهم، لغتها، أسلوبه الذي شاء له أن يحمل دمغته، وهو في قلب الثقافة تلك (الفرنسية هنا)، تجاوز بها حدود ثقافات مختلفة، حل مقروءاً في أكثر من لغة في ثقافات أخرى، ولدى أفراد لم يتصوروه بقدر ما تجاوبوا معه على طريقتهم وتذوقهم لما انتهجه في التفكير، إلى ما وراء البحار، وليكون في هذا الانتشار تنامي الشعور بالاغتراب، أن يكون تقطيع اللغة امَّحاء دلالياً لأثرها!

هل كان ثمة تبطُّن الشعور بالعدمية، إلى درجة أن كل ما كان يحققه، يعمّق شعوره بالعدمية؟ ربما كانت كتاباته التي تحيل العالم بتعددية بيئاته وكائناته وأناسه، إلى موضوعات تنتظر التسمية الخاصة: تسميته لها، تزيد في اقترابه مما كان خافياً على آخرين ممن ينشغلون بالأسئلة الكبرى، كان انهمامه بأصل الإنسان، وكيفية تبلوره، ومن ثم انقسامه الاجتماعي واللغوي، منسّباً إياه إلى دائرة

وجودية خاصة، ليست وجودية سارتر بالتأكيد، إنما هي وجودية تكاد تكون مغلوبة على أمره وهي في مرارتها، وربما كان توسع دائرة اهتماماته، بحيث إنها شملت عوالم أخرى كما في عالم النبات والحيوان، تلبية لفضول معرفي، إنما ليزداد وعياً بحقيقة الإنسان، وهو يتحرى علاقته بمحيطه النباتي والحيواني، متلقياً إشارات من ذلك العالم الذي مورس فيه الجور كثيراً (10).

هذا الامتداد الثالوثي يشبه طلب استعجال لأمر معرفة ضرورية، تكمن في صلات الوصل بين العوالم الثلاثة، إنما لا يخفى ما بعالم الجماد من تأثير خفي في كتابته، إذ إن نصوصه لا تهمل أحداً أو شيئاً، إنما تكاد تسمي ما نسميه شيئاً "أحداً" وبالعكس، لحظة تبين القيمة المعطاة لموضوعه، ولمن ينشغل بتاريخه وكيف يتم تدوينه!

هل يعني ذلك أن الحديث عن الأسلوب نفسه، يضع دريدا في المضمار المفتوح، وهو تبعيته لصاحبه؟ أن الذي يعتمده في تناول موضوعاته، وفي مناقشة الذين ينشغلون بذات الموضوعات، ينتمي إلى الأسلوب، إنما فيما لا يمكن ضبطه بالحركات، لأن العالم المتشكل في كتاباته بالجملة، يشهد على توتر فظيع، هو توتر المشغول بالعالم ليل نهار، وأن نسف الحدود بين الواعية والخافية، دون أن يعني ذلك تساوي العالمين، وأنه بات عليماً بهما معاً، هو إفصاح عن ذات السؤال الذي ما إن يصل إلى نهايته حتى يسارع إلى اتخاذ نقطة معينة، منطلقاً منها، وهكذا!

ولعل الإحالة على كتب له، عبر عناوين نافذة بدلالاتها، تبرز حيوية الأسلوب ونوع الرهان عليه:

علم الكتابة La grammatologie، باريس، مينوي، 1967.

هوامش الفلسفة Marges de la philosophie، باريس، مينوي، 1972.

الانتثارLa dissémination ، باريس سوي، 1972.

مواقع Position، باريس، مينوي، 1972.

أنحاء Parages، باريس، غاليله، 1986.

برج بابل Des tours de Babel، باريس، غاليله، 1987.

البطاقة البريدية La carte postale، باريس، فلاماريون، 1988.

الرأس الآخر L,autre cap،باريس، مينوي، 1991.

منح الموت Donner la morte، باريس، غاليله، 1999.

ورق الماكينةPapier machine، باريس، غاليله، 2001.

المارقونVoyous، باريس، غاليله، 2003..

دريدا والآخر عبر نيتشه

والآن ماذا يمكن القول عن نيتشه، نيتشه كما تخيله دريدا، نيتشه المختلف في زاوية من زوايا النظر الكثيرة، وإحداها، وهي بدورها متشعبة، تلك التي قرأ منها نيتشه، أو رغب في أن يرى نيتشه انطلاقاً منها؟

ثمة خلاف واختلاف جليّان بين دريدا (1930 ـ 2004)، والذي عاش قبله نيتشه (فريدريك نيتشه 1844 ـ 1900)، من جهة الانتماء والثقافة، في الفارق بين مفكر فرنسي يهودي الأصل، يشدد على موضوعة الثقافة في عموميتها باعتماد أسلوب التفكيك، ومفكر مرعب في مقولاته، ألماني، شكّل ولازال إيقونة في الفكر

الخلافي الحاد والمتفرع في أسمائه ومسمياته، لدى كثيرين ممن يهتمون بما هو مختلف في الفكر والأدب، حيث يسهل العثور على ورثته دون طلب الأذن منه، وهم يتقاسمونه دون مراجعته، وفي حال دريدا يكون اسم الوارث منطبقاً عليه، مع فارق أن النزعة الخلافية فيه، وهي في تشعب موضوعاتها تجعله قريباً منه، مع إضافة التنوع اللافت فيما تصدَّى له وعايشه، منطلقاً منذ فجر التاريخ الذي يحدده في الفلسفة اليونانية (11)، ومنتهياً في اللحظة التي لفظ فيها أنفاسه الأخيرة، وكانت موضوعات حاسمة وساخنة مثل حدث نيويورك المروّع (انفجار البرجيين العالميين في 11 ـ 2001/9)، والإرهاب والعنف المتزايد جرَّاء ذلك، لتبقى القضايا المثار عالقة، ويكون له مقامه المختلف، من خلال فعل التفكيك الذي يمكن اعتباره بوصلة تتقدم دفته الفكرية أنَّى تحرَّك.

ما يقرأه دريدا في نيتشه، يجعل كلاً منهما الآخر والمقابل له، سوى أن المقروء هنا هو نيتشه، إنه المتقدم على الآخر زمنياً، وهو ملهمه، لكنه في الوقت ذاته، يكون قارئه الذي هو دريدا مجدِّد معنى ومغيّر فيه، اعتماداً على تصور محدد، ليكون هو نفسه مقروء نيتشه بالقدر الذي يمكن التمعن في المسار البحثي له وكيفية بلورته.

لقد عرف نيتشه من خلال مجموعة من كتبه التي ألَّفها بأسلوب تميَّز به، وانتشر تأثيرها لاحقاً: الشذراتFragments. إنها خاصية الشخصية المتمردة، خاصية الانفجار وعدم التقيد بالانسيابية والتسلسل الذي يشكل في حقيقته مفهوماً واحداً يمكن التعرف إليه كليته من خلال الجزئي منه كما هو أسلوب المنطق القديم. لنتذكر هنا قبل كل شيء كتاب رولان بارت، الذي يكاد يحاكي ما عُرف

به نيتشه (شذرات من خطاب في العشق Fragments d,un discourse amoureux)(**12**).

الشذرة ليست أكثر من كسرة، من شظية، من نتوء، من فالق منتزع من هاويته المحدّقة عالياً، أو من حالة صدع وتصدع في المفهوم الكلي للشيء الأكثر مما هو شيئي، بحيث تتماوج العناصر المكونة له متباعدة ومتمايزة، وكأن كلاً منها له كينونة خاصة به، أن وراء هذا الانقسام عودة إلى الطبيعة الفعلية للشيء اللامتناغم.

ولعل نيتشه فيما أتى به، أراد أن يترجم شيئه، إن جاز التعبير، أي ما يعنيه باعتباره ذلك الكائن اللامتوحد في نفسه ومعها، أنه يمثل الخطاب العصي على القراءة، لأن وراء هذا الاستعصاء تكمن ذهنية مغايرة لعالم بأكمله، لا بد على القارئ الساعي إليه أن يكون في مستوى تناثره من الداخل، فيكون البرّي في عهدة كاوس أعظمي غير مسبوق، يغدو نيتشه في نسخته الأصلية التي لا تقبل الترجمة، بقدر ما تستوجب إيجاد الطريقة الأمثل لتعلم لغته: قراءة وكتابة وفقه لغة ومكاشفة، أي أن يكون في خضم المواجهة الأبدية مع خاصية الكلي المودعة داخله من الخارج، أن يكون اللامجتمعي، المثال الذي يستبعد المرادفات والمشتقات، لأنه هو ذاته يعدم هذه الإمكانية في التناثر خارجاً كما هو مشهد الدوامة المحيطية، والأمواج الغائصة، والرغبة العنيدة لملامسة القاع!

ربما هكذا يمكن قراءة(ولادة التراجيديا عن روح الموسيقى): العمل الباكوري له، وكذلك (إنساني مفرط في إنسانيته)، و(هكذا تكلم زرادشت)، و(ما وراء الخير والشر)، و(نسابة الأخلاق)، و(الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي)، و(هوذا الإنسان)، و (العلم المرح)...إلخ، و(أفول الأصنام)، و(عدو المسيح)... الخ.

لقد عُرف بنيتشه عربياً، وعلى أكثر من صعيد، من خلال (هكذا تكلم زرادشت)، حيث ترجِم مبكراً إلى العربية (13)، وفي وسع أي كان أن يلاحظ حالة التعدد أو عشق الكثرة والتبعثر في نصوصه المختلفة، وفي هذا الكتاب بالذات، وكان في الأربعين من عمره عندما ظهر الكتاب والذي اشتغل على تأليفه سنوات عدة.

إنه الكتاب الذي على سطحه الزلق كثيراً، وهو متجمد في نهره العميق والهادر والشديد الانحدار، أمكن، كما يمكن الآن رؤية مساحة واسعة من الأفق، من المحيط الخارجي دون عثرات، وكأن ذلك يشكل التعريف الفعلي لحقيقة الكتاب المتضحّل، مثلما هو مفسّخ عقده الاجتماعي، بعقد يعنيه وحده، هو وجنونه التليباثي!

إن قراءة الكتاب تضاهي فعل الصعود إلى الأعلى، إلى قمة الجبل وقد انفسحت، كما هو العنوان وما ينطوي عليه من تقريرية حاسمة للوهلة الأولى، عبر (هكذا)، أي تكلم نيتشه، ولكن كيف تكلم نيتشه؟ وهو المرفق بكم صاخب من المجازات ؟ أي دوخة محدَثة، محضَّر لها في فضاء بلاغته التي لا تخفي وجهها التاريخي!

تتكلم الطبيعة باسمه، كما يريد هو وهو المرتمي في حضنها الانسيابي والهادر دون شروط، لأن ما لدى الطبيعة لا وجود لمثيله خارجاً، لا خارج إلى حيث تكون الطبيعة والأنسام المنعشة، إلى حيث يكون تلاشيه فيها، إذ يسمّي في توحده معها إلهه الخاص، عابثاً بإله الآخرين الذي استهلك كثيراً، إله تكوينه وهو المأخوذ به!

ليس هناك سوى زارا الذي يعنيه، وليس زارا الذي يرجعنا باسمه إلى عمق التاريخ الزرادشتي قبل ستة وعشرين قرناً ونيّفاً، وهو يهدر بصوته متمثلاً الأشجار كما هو شأنه ورغبته خارجاً(إنني أحبكما يا نسري وأفعواني) (14)، ليكون الكتاب دستوره، أو"

أفستاه" إنما وفق تصوره الألماني وذلك الألماني المعروف بنيتشه فقط، ليكون كتابه المرسَل ضمن حدوده وخارجها: كتاب بروق، هدير، شهب، جنونه الناري في الداخل، إلى كل من يهمه أمره بدايةً، ليس ليؤمن به، بقدر ما يحثه على اكتشافه، على البحث عن حقيقته الذاتية لأن ما في نيتشه يخصه وحده وليس سواه، فهو الرسول السلبي، المتآمر من الداخل، عادم الإنسان ومحبيه.

وقد قُرئت فيه عدميته دون إحيائيته، أحادية تصوره، دون تعدد الكائن فيه. إنه هو نفسه من يشير إلى سوء الفهم الذي لم يصب بعطالة ما حتى الآن، وفي ذلك ما يشبه السخرية النيتشوية، ما يشكل تحقيق النبوءة غير المصرَّح بها: أن يلعنوه، أن يسعوا إلى النيل منه بطرق شتى بينما هم منغمسون يتخذونه مثلاً أعلى في تبعثرهم ضمناً.

(وربما يمكن تصنيف كتابي "هكذا تكلم زرادشت" بالكامل على أنه موسيقي ـ فأنا متأكد من شرط من شروط كتابته هو عصر نهضة في داخلي عن فن الإنصات) (15).

وفي القراءة الموسيقية ثمة تحفيز على تفهم لغة الموسيقى، على التحرر من النمط القالبي لها، حيث يكون الصوت قادماً من جهة الطبيعة المفتوحة وهي بطاقمها الحي من العناصر المؤكِّدة لهيبتها، إنه الصوت السيمفوني، والذي يدخلنا في قرن الثورة الموسيقية السيمفونية في ألمانيا أكثر من غيرها في أوربا (فاغنر، بيتهوفن، برامز..)، وكأني به ينسِّب نفسه إلى خاصية صوتية، يخرج عن نطاق اللغة التي يفجرها أوركسترالياً.

هناك نوع من التحليق بالذات صوب الأعلى، ليختفي عن الأنظار، لأنه يعتبر نفسه كوكبياً، عاشق النجوم وهو القريب منها،

جرّاء عشقه النادر هذا (حين يغني الإنسان ويرقص فهو يعبّر عن نفسه كفرد من أفرد المجتمع الراقي. يبدو وكأنه قد نسي كيف يمشي وكيف يتكلم، وأن جناحين قد ركبا له ليرقص بهما في الأعالي.) (**16**).

وفق تصور موسيقي رايني (اعتماداً على مفهوم نهر الراين في مسيره الطويل والمتعرج والعميق وقد هام به فاغنر، وهذا كان ملهماً لنيتشه في البداية، ووراء كتابة: مولد التراجيديا)، يسهل النظر في نصوص نيتشه، وكيف أنه عبّر عن نفسه في وحدته الكثيفة، رفض أي نموذج، أي نبذ مفهوم القدوة، ناقماً على المجتمع مدّعي العفة والنظام، ساخطاً داعياً من خلال طريقته الكتابية إلى تحول جذري في الواقع، يتطلب القيام بحضانة تاريخ ليس موجوداً، وبشر لم يولدوا بعد، وإله بمقاييسه الخاصة، لأن الذي يعنيه قد أنهاه: مات، بالمعنى القيمي (**17**).

هذه العدمية الخاصة والممهدة لتكوين مغاير، تُتلمّس في كتاب من نوع(أفول الأصنام) والذي يكاد يشبه بدوره النظام الداخلي الفعلي لفكره، من خلال الحديث المتشعب عن كل شيء، شذراتيا، تعبيرا عما يلح عليه وينشده ممن يريد التواصل معه، إلى جانب كتب أخرى، تلتقي جميعاً في المنعطف الخطير لما أراده (**18**).

وقد أرعب قرّاءه ونقاده معاً، مثلما أرعب المعنيين بأمور المجتمع، في تشدده من كل ما هو قائم، مثمّناً فاعلية الإنسان الذكر، وهو المخدوش من الداخل، المجروح من المحيطين به، المحروم من حنان الأم وغيرها، ليكون جنونه اللاحق نوعاً من الدخول في حالة النيرفانا، ناره التي أشعلها وأودع نفسه: جسده داخلها، وسط ذهول المتابعين لأخباره، ولكنهم لم ينسوه وما نسوه أبداً، وهو الذي

قال نبوءاتياً (إنني أعرف مصيري، ذات يوم سوف يرتبط اسمي بذكرى شيء مرعب - يرتبط بكارثة لم يسبق لها مثيل تماماً، يرتبط بأشد تصادم عميق للضمائر وبإدانة حاسمة لكل ما سبق الاعتقاد فيه مما هو ضحل. إنني لست رجلاً، إنني ديناميت)(19).

لعله كان هكذا، لأنه لم يستطع أن يعيش شهوة اللقاء مع المقابل، في الجنس (الآخر)، لأنه كان يعيش فورته ذات النزوع الإقصائي الذاتي، لم يتمكن من إقامة علاقة ترضيه وهو في طريقة وعيه للعالم مع الآخرين، ليكون ثمئذ التصعيد اللغمي الهائل بجسده المتنامي نحولاً، ويكون أوج جنونه انفجاره، كما أراد دون أن يشهد ذلك بروحه.

ومن يحاول إحصاء الذين اهتموا به في محيطه، وفي العالم، سوف يخرج عن سياق البحث، لأن مسار العالم، كان يثير حفيظة كبار الكتاب والمفكرين وغيرهم، لأن العنف المتزايد كان يتهددهم أنفسهم وهم مصدومون به.

ثمة هيدجر، وكازانتزاكيس، وفوكو، ودولوز، ودريدا،... الخ، وفي نصوص مختلفة في مضامينها، إنما الأهم في كل ذلك أن المودَع في هاتيك النصوص، هو ذلك الرماد بجمره المتقد والذي يجعلهم شديدي القرب منه.

وفي الساحة الثقافية العربية تفرع هذا الاهتمام، على أكثر من صعيد، لدى كل من: عبد الرحمن بدوي، وفؤاد زكريا، ومحمد أركون، ومطاع صفدي، وهاشم صالح، وسالم يفوت... إلخ.

لكن ماذا عن صلة دريدا بنيتشه ومن خلال كتاب (المهماز) بالذات؟

يتعامل دريدا مع نيتشه، بالطريقة التي يستجيب فيها لرغبته المتمثلة في أسئلة يكونها نصه عنه، بالطريقة التي يمكن رؤية نيتشه على أنه يمثّل الموضوع الشديد الدسامة، لمعدة فكرية تمتلك قدرة لافتة على الهضم.

فبين الأدبي والفلسفي، بين التحلينفسي والتفكيكي، بين التاريخي والفقهي اللغوي، يترامى حقل مترامي الأطراف من الكائنات اللغوية التي تنتظر تسميات مختلفة لها، في ضوء قراءة دريدا لنيتشه، وفي نيتشه الكثير مما يتفكره دريدا وينهمُ به نفسياً وفلسفياً ودلالياً، حيث إن نيتشه ذاته كسيرة حياة يستحيل قضية كتابة وتمريناً عليها معاً!

إن جنون نيتشه الأخير يعتبَر الجزة الذهبية التي سعى صاحب (هوامش الفلسفة) إلى تملكها، إنه الجنون الذي يماثل رغبة الآخر في أن يكون منافساً له، من ذات الرتبة، رغم إصرار صاحب (عدو المسيح)، على ضرورة التخلي عن فكرة من هذا القبيل، ودريدا لا يعمد إلى الاقتداء، إنما إلى الافتداء، ليكون لموضوعه شأنه الكبير، حيث دخل الجنون بأكثر مواصفاته إثارة ميدان الأدب والفلسفة، عن طريق التحلينفسي، يكون أقرب إلى حالة من حالات اللاانتماء، إلى سلطة تتنامى بضغطها لنيل الاعتراف بها، ليكون العقل الآخر وقد تم نفيه من زمان.

والجنون هو الذي يخلّص المبدع، كل من يأتي بجديد لا يأبه إثناء الإتيان به بأحد، يخلصه من تبعات الأسئلة التي لا طائل من ورائها، إنه تحرر العقل مما يقيّده، إنه الجنون الذي ينقذ العقل من عطالة تترقبه، أو تتهدده، ليس بمعنى أنه انشراخه، تصدعه، بحيث لا يعود يبصر طريقه، بقدر ما يسمّي عالمه غير المسبوق،

جهاته التي يبصرها وكأنها مرآة الجني، خارج السطور، أو النقاط التي تستبد بحروفها، خارج النوتة، تجاوباً من الصوت الذي يغيّب الجسد عن أنظار الآخرين من التطفلين من أنصار النظر الحسي القاصر (20).

ألم يقل نيتشه نفسه(إن في الحب شيئاً من الجنون، ولكن في الجنون شيئاً من الحكمة) (21)؟.

هذا الجنون هو الحبل المشيمي الذي يموطن كلاً من نيتشه" المجنون بامتياز" ودريدا" المجنون بجلاء"، وحيث يكون التفكيك لعبة المجنون بعالمه، والسعي إلى بعثرة الأبجدية وهي في مركزيتها، وإعادة تكوين مختلف لها.

وفي المهماز، ما يشدد على أهمية نيتشه، على اعتباره جسداً مهمازياً، خارج المتعارف عليه، بذكورة مغايرة.

لأن ما اشتغل عليه نيتشه، وتحديداً في علاقته بالمرأة، رغب في أن يمارس" إنجاباً" جديداً، لذاته، أن يستولد هو نفسه نيتشه التاريخي الخاص، أن يكون هو ذاته القابلة الشديدة الوعي ليكون مولوده الذي هو عينه في أهبة الاستعداد لتجسيد ما يعجز عن تمثيله كائن آخر سواه، أن يوجّه ضرباته إلى الساكن فيه، ويطرد ه شر طردة، أن يتسلح بلسان لاذع هو سوطه، نتوءه الشديد القسوة، سنانه، وخزه الذاتي، مهمازه الذي يعنيه، وقد استحال أسلوباً شديد الوضوح ببلاغته، كما تعلمنا بذلك نصوصه، وهو إزاء الآخر الذي أقلقه كثيراً: المرأة بالتحديد.

وبين نيتشه والمرأة، كما يشدد دريدا، وعبر مصطلحات فرويدية، هو ما بين دريدا وفرويد، بين دريدا ونظرته إلى الحياة بطريقته

التفكيكية للعالم وطبيعة الجنسانية، وصلة الكتابة بالخصاء ...La castration

لهذا نجد أنفسنا إزاء سلسلة خطية في التاريخ، يأتي نيتشه في البداية، من خلال نصوصه التي تمثّل حقلاً خصباً لأي دراسة تتوخى البعد النفسي، وقد كان نيتشه وما يزال نموذجاً حياً لأكثر من مكاشفة أو مقاربة تحليلنفسية، أو تأويلية لا تتخلى عن نجاعة استخدام المنجز السيكولوجي في تفهم الكائن الغامض جداً في نصوصه. إنه يتحرك من داخل غابة كثيفة ويسمعنا صوته دون أن يسمح لنا برؤيته، وصوته لا يتناهي إلى أسماعنا إلا وهو في غاية التنوع، لأن مناخ الغابة كما هو المتحول في الداخل، كما هو المتنفس الأرضي في الغابة، لا يستقر على حال معينة، مجسّداً المجنون بعمق وهو في أكثر مقارباته تفلسفاً (حين يتعلق الأمر بأناس لا يعنوننا إلا من بعيد، فإنه يكفينا أن نعرف ما هي أهدافهم لكي نؤيدهم أو نرفضهم كلية..)(22)، أو حين يقول (كم جعلنا كل شيء من حولنا باهراً وحراً، خفيفاً وبسيطاً! وكم برعنا في إفلات حواسنا على كل ما هو سطحي وفي تزويد فكرنا برغبة إلهية في البهلوة وفساد الاستدلال..) (23)، أو حين يقول(لنحذر من أن نفكر أن العالم كائن حي، فبأي اتجاه سيمتد؟ ما الذي بإمكانه أن يغذيه؟ كيف يمكنه أن ينمو ويتكاثر؟ إضافة إلى أننا بالكاد نعرف العضوي: وما نتلمسه على أنه منحرف ونادر وعرضي على القشرة الأرضية، أنمضي إلى أن نجعل منه الأساسي والكوني والأبدي، شأننا في ذلك شأن الذين يسمون كل شيء جهاز عضوي؟ هذا ما يثير اشمئزازي)(24)، وأخيراً لا آخراً حين يقول (نحن معشر الباحثين عن المعرفة، لا نعرف أنفسنا، إننا نجهل أنفسنا. وثمة سبب وجيه

لذلك. فنحن لم نبحث عن ذواتنا ـ فكيف لنا إذن أن نكشف أنفسنا بأنفسنا ذات يوم؟..)(25)..

نيتشه هو اكتشاف فرويدي على أكثر من صعيد، ملهمه بمعنى ما، من خلال نصوصه المخالفة للسائد، لأن ما أثاره في كتاباته وهي على أتم ما تكون من الخلافية يحفّز على طي صفحة العقل السوي في منطوقه المتعارف عليه، بقدر ما يحيل أياً كان إلى المشرحة النفسية، أو بجوار " العصفورية" زمناً، يعاد فيه" إصلاحه" النفسي.

وفي كتابة نيتشه، كان الكبت وانفجاره، الخصومات التي تمثل ودائع المجتمع في تاريخه الطويل، وأشكال الزيف فيها، وليس المهماز إلا توخيز الجسد المنمّل، مشاهدة لخصائه اللامسمى، وكيفية التصعيد به..

يأتي نيتشه مواجهاً فرويد الذي استصعب التعامل معه، بقدر ما تأثر به كثيراً، كما لو أنه شعر في أعماقه أن ما جاء به يسائله أكثر من غيره، يحيله إلى كائن نيتشوي قيد الدرس، ولكن كلاً منهما يذكّر بجنون الآخر (26).

وفي تنقلاته الجهوية، بين فرويد ونيتشه، وبالعكس، يلاحَظ مدى انهماك دريدا في تحرّي أصول العلاقة القوية والمتشابكة بين المأخوذ بمركّبات النفس، والمشدد على بنيتها اللغزية، وكيف يجري تشويهها، ليحيل الاثنين إلى موضوعه، ساعياً إلى المغايرة، دون أن يخفي عدته الفرويدية المستحدثة، وأسلوبه المثقَل بالطيف النيتشوي.

لكن الأهم هنا هو قراءة دريدا، من خلال (فرويد ومشهد الكتابة Freud et la scène de l,écriture)، حيث إن فرويد يبرز حاضنة ما لتصوراته، ولكنه فيما يصل إليه يكون بمثابة مولِّف له، بحيث يستجيب لتصوراته لتلك. فرويد الذي قسّم النفس إلى أقسام،

جعلها دريدا كلاً واحداً، من خلال مفهوم الاختلاف الذي يتأصل في كل ما يمكن النظر فيه أو التعرض له، فـ (الاختلافات في عمل الانفعال العصبي لا تخص القوى فحسب، إنما الأمكنة كذلك) (27)، وفي هذا التحديد لا يعود في الإمكان تناول أي انفعال دون تبين مكانه، لتكون الأمكنة علامات لها صلة بمجريات الأحداث، ولا انفعال إلا في نطاق واقعة، حدث يشهد عليه المكان، حتى لوأنه الحلم نفسه، حيث إن دريدا يدرس العلاقة بين الكتابة والحلم (الكتابة العامة للحلم يخفي كتابة صوتية، ويضع الكلام في موضعه، مثلما في كتابة الطلاسم أو الألغاز، والصوت المضلل) (28)، في ضوء ذلك تسعى الكتابة إلى أن تكون الناطقة بلسان كل شيء، أن تنزع عن الأشياء صفاتها الحسية وتهبها صفات خاصة بها من خلال فعل الكتابة ورؤيتها لعالمها(الكتابة رابطة ما بين الحياة والموت، بين الحاضر والتمثّل، بين أداتين.) (29)، لتكون الكتابة هي الملاذ الوحيد للإنسان فيما هو عليه تفكيراً وتدبيراً، إذ لا تعود مجرد وسيلة للبقاء، إنما تكون محط آمال، تكون الجامع المشترك بين الذين كانوا والذين سيأتون، وكأنها تحقق الأبدية لكل هؤلاء، مع فارق أنها لا تهب نفسها لأحد، أن لا أحد بقادر أن يحررها باسمه، لأنها تتبع نظاماً خاصاً، سوى أن أسلوباً عن آخر يضفي عليها مسحة من التفاوتية، على قدر تفعيل الأثر، تفعيل الاختلافات التي هي العلامات الفارقة للأشياء، لعالمها..

في نيتشه يقرأ دريدا ما يفتقده في مجتمعه، وهو المختلف عنه، باعتباره الفرنسي اليهودي في الأصل، أو ذلك اليهودي الذي عرفه العالم من خلال الفرنسية، والمعرَّف به تفكيكياً، ينتمي إلى كوكبة الذين سبقوه وآمنوا بالتعددية، نفياً صاعقاً للأحادية، آمنوا بالحركة

الدائمة، منذ أيام هيراقليطس، ويكون هيدجر هو الحلقة الأولى التي لفتت انتباهه عبر اهتمامه بمواطنه الفذ من وجهة نظره: نيتشه، وقد سعى إلى تفعيل فكرته التي تسيطر على ذاتها، وتستأثر بالعالم، عبر الإرادة(والإرادة هي قيادة الذات قبل أن تكون قيادة الآخرين الذين يطيعون، وهي ما يسمح للمقدرة المكتسبة بأن ترتفع فوق الذات...) (**30**).

وهيدجر يستعيذ من كل خور أو ضعف إرادة مستعيناً بنيتشه الوصاف الأكبر في جمهرة عناصر القوة المغايرة للسائد، إنه تعويذته، وهو يعتبر نفسه وسط جيش لجب من المشعوذين والمنجمين والمسوسين، ليكون جرَّاء هذا الإيمان الفلسفي في محمية الزمن الأبدي، بينما دريدا، فيجرد فلسفة هيدجر من عقدتها، ليكون أقرب إلى لغة نيتشه، دون أن يجاورها، لأن ما يقوم يضعه في(سكة) أخرى، كما هي رغبة نيتشه، بحسب تأويله لها طبعاً.

ولنا أن نتخيل مدى التماعة فكرة دريدا، في لعبته وهو يرقص بإيقاع نيتشوي، هذا الذي يتراءى طليقاً في براري الناطق بلسان الطبيعة: روسو، يغترف من الطبيعة قوتها التي توفرها له عناصرها المتناقضة، إنما التي تكون في أقصى درجات العافية والنجاعة في الأصل، تكون الكتابة التي لا تتوقف عند حد في معطياتها التأويلية والملهمة في آن، ولأن ربيب الطبيعة الديونيسي منتم إلى مبدأ الطبيعة في عملها، ينبعث من جديد، كلما شعر أن هناك ضعفاً ما فيه كما هو مثاله الحي زرادشت الشديد التفاهم مع ديونيسوس، المتعدد والعصي على الموت (**31**).

إنها قراءات تتناظر مثلما تتحاور وتؤسس لاختلافاتها، ولدريدا ذلك الحضور العنادي المتبصر، والذي يؤكد تمايزه في الدفع بالكتابة

إلى الحد الأقصى من التفريغ لما هو مكبوت، من الانكشاف العاري للطبيعة، وهو يحيل المتعدد في لغة نيتشه، إلى مفهوم (الاختلاف)، إلى (المرجأ)، حيث يستحيل إثبات حكم، كما هو منطقه الآخر من جهة الدلالة: المكمّل supplément، وهو المستشرف لفراغ لا يستوفى شرطه، ما يكون عصياً على إملاء الفراغ القائم، ويسمح بالمزيد من البحث والاستقصاء لأصل غير موجود، ولكنه يسمى دون بلوغه ليظل البحث قائماً، دفعاً للموت، أو رغبة في البقاء، حيث تكون الكتابة تمثيلاً للذات في أقصى درجات الشفافية، الكتابة التي تبقى ملازمة لحالة الاستمناء(تتجلى إمكانية حب الذات في حالتي الكتابة والاستمناء، كما يلي: إنها تترك أثراً للذات في العالم. إذ يصبح مقر الدال في العالم حصناً منيعاً...) (32).

لماذا هذا الارتباط الوثيق بين الكتابة والاستمناء؟ لأن ثمة شعوراً فعلياً بقدرات الجسد وهو في وحدته، لأن الكتابة تستلزم تركيزاً وتوحداً للقوى الحركية والنفسية للمرء، ليتمكن من الكتابة، وهي ليست أي كتابة، إنما كتابة ينبوعية، كتابة راقصة، ذات نسب نيتشوي: الرقص على الحافات، والاستمناء يمارس توحيداً بين المرء ونفسه، حيث يشعره بلذة خاصة، يرتحل في عمليته هذه، وهو في منأى عن الآخرين، إلى أغواره النفسية، بينما المردود هو الشعور بالأثر، لكأن الدفق المنيوي، يضاهي انسيابية الكلمات على السطر، وانتثارها ونماءها..

ألم يكن شعور نيتشه وهو في عزلته المختارة، رد فعل على عالم لم يتفهمه أبداً؟ باعتباره مجنوناً من نوع شديد الخصوصية، شعور المكتشف لذاته، وهي في قوتها الاحتياطية، ليكون استمناؤه تطبيباً ذاتياً له، وتطهيراً للذات من آثام الذاكرة التي أودع فيها الآخرون

كل ما يبقيه مشدوداً إليهم من أعراف وعادات ووشوم تسمّيه باسمهم.

إن العلامة الفارقة في خاصية الاستمناء تضع المرء في المواجهة المفتوحة مع الآخرين، حيث يكون الجسد المستمني وفي سياق المتصوَّر فرويدياً، متكسباً أهلية الحضور في العالم، ليكون المني شهادة عيانية لصاحبه، مثلما أن الكتابة وهي تتوخى التعبير عن وضع ما، تأصيل مباشرة المرء المنتج وسهولة الوصول له بالتالي.

وحين يكون دريدا في عالم نيتشوي، من خلال أداة محسوسة، أداة قابلة للتأويل، أي: المهماز، يكون كل من فرويد وهو في واجهة اللقاء، في المتن الأرحب للغة التي تمثل لسان حال مجتمع بأكمله، وأعني بذلك اهتمام فرويد بعلم نفس الأعماق وما هو ممكن النظر فيه على صعيد الجنسانية وتاريخها التليد، لحظة التمييز بين الذكر والأنثى من خلال هذا المسمَّى بـ (الخصاء)، خصاء الذكر غير خصاء الأنثى حيث يحضر القمع الاجتماعي في الحالة الأولى، ويكون الكبت، إنما دون نسيان علامة الذكر: القضيب، وحيث يكون شعور الأنثى بمن يقمعها على صعيدين، حرمانها مما هو قضيبي وما يمثله من دلالة سلطة وتجلي الحسد القضيبي لديها، وإرغامها على إخفاء شعورها بذلك، أي منعها من التحدث عن الرغبة في الآخر بتمثيل قضيبي، فالخصاء مركب هنا، إن خصاء الأنثى ليس أكثر من تحويل جنون المرأة قوة تتدفق من الداخل، تعمق مجرى جنونه!

إن ذلك من شأنه الدفع بالذكر إلى مواجهة الأنثى من موقع تملكي، امتياز وجود القضيب لديه، ومن ثم احتيازها لمصلحته، ورميها بالسلبية، لأنها تكون منزوعة القضيب، والشعور المتصوَّر على أنها سلبية بالمقابل. إذاً عقدة الخصاء عند الصبي، مقابل خوف

الخصاء عند البنت، وما يترتب عليه من (استبداد الحسد القضيبي)، حيث يكون بالمقابل الشعور النعظي القضيبي(إن لشهوة القضيب أهمية لا تنكر)، وكيف (تقلع البنت الصغيرة عن ممارسة الاستمناء البظري)، حيث يكون الآخر مستمتعاً به، وهذا من شأنه رؤية المرأة وهي في مصيدة لعبة العلاقات الاجتماعية، حيث إن(دونية المرأة ترجع، في أرجح الظن، إلى ذلك الطابع اللااجتماعي الذي يغلف العلاقات الجنسية كافة..)... وهذا يمثّل مدخلاً واسعاً لمكاشفة ظاهرة (الصراع العصابي)... إلخ (33).

يضاء وجه نيتشه من خلال كلمات فرويد، لكن تقاسيم وجهه تبرز بتأثير موجه من فرويد، ودريدا بقدر ما يغادر منزل العائلة الفرويدية، بزوادته التي حملها معه من مطبخها النفسي التاريخي، يكون نيتشه في الواجهة، بصفته المادة الخام أكثر من اعتباره الجاري تركيبه فرويدياً، حيث الحديث الدريدي، يشتغل في مسارين يتقاربان بقدر ما يتباعدان تبعاً لتقديرات دريدية. نيتشه هو المحوِّل عند دريدا من خلال الأسلوب، ومدى التداخل بين مهماز يبقيه مشدوداً إلى نيتشه، ويقصيه عنده، كلما أوغل في التفكيك، حيث الخصاء ولاعة داخل غابة معتمة!

إلى أي مدى كان دريدا متصالحاً مع نيتشه، وهو يستحضره بطريقته؟ حيث المهماز يحرّك النص، يصيبه دائماً برجفة جسد ورعشة داخلية، لإظهار مدى مقدرته على تحمل النخز، الرأس الحاد والمدبب معاً، كون الخصاء الذي يقرّب به نيتشه، يعادل الصورة الملوّنة فنياً لنيتشه، وهو في كامل عافيته الديونيسوسية، مزهواً بتلك الهيئة الراقصة والضحك المجلجل، بينما محركاً يديه صوب قضيبه: ذكورته، ليكون تعبيره عما يحس به، استعلاء على

الآخرين، لتكون علامة ذكورته أداة كتابته الجسدية، ليكون القرطاس ذاته ممثّلاً مجازياً لجسد المرأة، ولماذا لا يكون لغشاء المهبل hymen، الغشاء الورقة، الحجاب المخترق أو الجاري ثقبه مهمازياً، إعلاناً دورياً عن فعل زفاف أو قران يتجدد، كما هو المقابل الآخر لمفردة hymen، ليكون القلم في مسلكه التوصيفي، أي المهمازي علامة حضور للرجل، شاهداً عيانياً على هذا التواصل بين الداخل والخارج.

الـ: هيمن، باعتباره غشاء، لكنه القرطاس الشديد الحساسية والعلامة الدالة على كائن يُخترق من وسطه، بقدر ما يكون المعبر لمؤثر ذكر، علامة ذكورته، حيث يتم الإخصاب أو قذف المني الذي يعني احتيازاً لصالح القاذف، أو بطريقة أخرى محركاً لولبياً يمركز فيه الرجل قوته، وهو في فعل (الوطء) المسيَّر ذكورياً، ومن هنا كان التمركز حول القضيب (الفالوسنتريسم) هوس المأخوذ بعقدة الذكورة، بقدر ما يكون الـ: هيمن متلقي مؤثر الآخر، والمنفعل به، كما يقول تاريخ السيطرة الذكورية وثقافتها، والمعاناة المريعة للمرأة من هذا التحوير، حيث يصوِّر معبر القضيب تشطيراً لكينونة الأنثى، وليس حواراً زوجياً هنا، كأن القضيب هو أسلوب الرجل أو أو خاصيته في التمايز، وأداة تكبيت لذات المرأة، وفي الآن عينه، ليكون الغشاء الآخر: tympen، وهو الصماخ الذي يفرزه غشاء الطبل مقابلاً للغشاء السابق، ففي كل منهما مركز توازن، في الأعلى يكون توازن الأذن، وفي الأسفل يكون توازن الجسد المسيَّر، المأمور، وثمة ما يدل عليه من خلال مادة الصماخ، وفي تلقي الغشاءين، في معبريهما، يكون الرصد والانفتاح على الخارج، والتفاعل مع مؤثراته.

ولعل الذي يقوم به مقدم الكتاب "ستيفانو أغوستي" الإيطالي والمختص بالأدب الفرنسي، من خلال عنوان صارخ يخص عنوان الكتاب اللافت قبل كل شيء، وهو(صدمة بلا انقطاع coup sur coup) هو إضاءة لعالم دريدا من خلاله، لكنه استحضار جملة أساسيات تميّز دريدا، حيث إن الطابع الانتثاري في أسلوبه، من خلال صيدلية أفلاطون، ومفهوم رمية النرد عند مالارميه، يضفي نوعاً من الألفة على مفهوم المهماز، وأين يتجه المهماز، وماذا يمكن أن يؤخَذ منه، وكيف يجري استعماله مجازياً، كيف تأتي الخربشة على سطح مفتوح للورق، أو ثقبه، أو تلوينه إمضاء لواقعة ملامسة مهمازية، ولكن المهماز يجرَّد من طبيعته المادية الحيادية، في علاقة قائمة، وغشاء الطبل من مادته التي تؤشر على حالة السوية أو الخلل فيه، يعلِم الداخل والخارِج عن خطورة مهمته، إذ إن الصماخ في استمرارية إفرازه ليس صماخاً، بقدر ما يكون عدوى تنازع، سائلا ترسبياً، مكثفاً، عامل إرشاد متموقع داخلاً وشاهد عيان على أن كل شيء على ما يُرام، أو ليس كذلك، وبالتالي يكون التقابل بين محرك رأسي وآخر جسدي أرخبيلي قائماً لا يهدأ، بقدر ما يعيد لعبتهً!

إن نص المقدّم نص قائم بذاته، نص تشويقي بقدر ما يكون تشويشياً، لأن ثمة فراغاً واسعاً يمكن استشرافه لم يتم استكشافه بعد، لوجود قوى محوّرة له، تكون مصدر بلبلته. إن الهدير تشويش نهري على فراغ مفتوح مرئي!

دريدا يتقدم نيتشه لأنه يقرَأ فيما كتبه عنه، مثلما أنه يحفّز على قراءة نيتشه، ليعاد النظر فيه، وفيه من التنوع، ومن مشاهد الطفرة البلاغية، وشطط المعاني ما يستفز أي قارئ له، لأن الذي يدوّن باسمه، ينتمي إلى ما أسمّيه بعالم الشتات، إلى برج بابل، كما هو

المأثور عنده، إلى ضياع الحقيقة، وتفنيد أي خبر بتعريف عام لها، ليكون هذا المهماز مهمازه، مساحة الغرابة المقلقة، حيث المكبوت يتوافد إلى واجهة اللغة، تكون الغرائبية تعبيراً عن عالم ممثَّل فيه منذ الطفولة الباكرة، وهي طفولة البشرية، وهذه الصراحة صراحته المبهمة في آن، وأن ما يخص الخصاء يعنيه، في تثمينه للكتابة والاستمناء تعبيراً عن قيمومة ذات، ذات متشظية من الداخل بوعي (34).

التقاط دريدا لنيتشه، ليكون موضوعاً له، يكون من خلال التقاط تخيلي، ثقافي، ذاتي من لدن نيتشه، وهو يقيم علاقة بين المرأة والحقيقة، وهو التقاط لم يأت تقريرياً، إنما بصيغة استفسار واستغراب، لا تخلو من توبيخ لمن يوجه إليهم كلامه/ سؤاله الناري (هب أن الحقيقة امرأة: ألا يدفع ذلك إلى الظن، بأن الفلاسفة جميعاً من حيث هم دوغمائيون، قد أساؤوا فهم النساء، وبأن ما بدا عليهم من عبوس رهيب وإلحاح غشيم في سعيهم إلى الحقيقة كان وسائل غير لائقة وغير لبقة ومن أجل استمالة امرأة؟)(35).

المرأة التي تعيش تحولات من الداخل، وكأنها الكائن اللامرئي، الكائن الشديد جاذبية وإغواء، ومن الداخل لا يعرَف عنها إلا القليل، والحقيقة التي لا تعايَن، إنما تكون متحولة، وأن تكون المرأة ذاتها مثالاً درساً في تلقين المعنيين بالمسألة، وهم أكثر الناس تميزاً بذلك، فلأن ثمة إمكانية لإبراز فداحة الجاري، ماذا يعني أن تؤنث الحقيقة، أن يأتي الأسلوب في المتن، ودريدا قبض على هذه العلاقة، ليكون البت في كل من المرأة والحقيقة، في وضعية إرجاء/ تأجيل، لتستمر الكتابة تاركة أثرها، بقدر فاعليتها: مهمازها، حيث يتقدمه نيتشه مختلفاً!

أهو نزوع لنيتشه في تحويله لجسد المرأة إلى موضوع يتصرف به، وقد كان شعوره بالعجز عن تأمين الحماية لها جلياً؟ لم تكن علاقته بالمرأة على ما يرام، لكأن الانفراد بالكتابة مجابهة أخرى لعالم يتحداه وتأبيد لاسمه فيه!

إن مجموعة من المفردات التي تتقاسم النص مثل الحقيقة، والخصاء، والكتابة، والنسيان ودوام حضور المهماز، تستدعي حذراً في قراءة أي جملة سطّرها دريد، حيث تتوزع المرأة بين حقيقة كونها امرأة مرهوبة الجانب، واعتبارها مجازاً تعيش في الظل، صدى صوت غير مفهوم، صوت أنثوي مجروح، علامة ضعف أو عجز، وفي الحالات كافة، يمكن تعقب حركة الكلمات من خلال لعبة تراكيبها، ومدى نفاذ المهماز في الجسد المعتبَر بياضاً، قرطاساً، ذاكرة تنشحن بقوة من الخارج، عبر تمثيل لا يشَك في أمره: ذكوري المقام، وحدود هذا التمثيل، ما إذا كان في الإمكان مقاربة المرأة كحقيقة موزعة بين الحضور والغياب، أكبر مما هو مدوّن عنها، مما هو نافذ فيها، أن الأسلوب المهمازي ليس أكثر من توقيع بالخط العريض على عظمة المرأة وتعدد معانيها.

وفي قراءة نيتشه من خلال دريدا، أعني دريدا، كما يمارس تفكيكه للشخصية المفهومية: نيتشه، وما استقصاه في نصوصه الرئيسة تلك المتعلقة بالمرأة، وتلك التي تخيَّلها، يتشكل المهماز المتعدد الألوان واللغات..

ما يمكن قوله في النهاية وهي مفتوحة، أن الحديث عن دريدا بالطريقة السالفة، لا يعني البتة تزكيته، ليكون بوصلة لمن يريد الاهتداء إلى ما يريد، ولم أحاول قط النظر إليه من هذه الزاوية الاستحوازية، ولا مارست الاستخارة على طريقة أسلافنا في وضع

كهذا، ومن هم أخلافهم اليوم، بما أن العالم مفتوح على بعضه بعضاً، وبوسعي التعلم منه، حتى لو كنت سندباداً في عالم لا يفهمون علي لغتي، وكائنات غريبة (ألم يكن سندباد محصّلاً وعيه الاستثنائي في لقائه بأولئك" الغرباء"؟ وكلٌّ منا سندباد اليوم، وهو في بيته من خلال تنوع وسائل الاتصال والانترنت" بساط الريح الضوئي").الوضع خلاف ذلك، ففي دريدا من أوجه الخلاف والاختلاف، ما لا يمكن حصره، وتنوع الأوجه هذه هو الذي يحثنا على الاهتمام به باعتباره أهلاً لمعرفة قابلة للتوسع، والمساهمة في تعميقها ورفدها بما هو جديد كون التنوع إشادة بالأرضية المفتوحة على جهات عدة، ولأن ثمة معرفة تقبل تفاعلاً بين ألسنة مختلفة.
ما يهم بالدرجة الأولى، هو تشديده على أهمية الكتابة، ومكاشفته لبنية الكلام، وكيف أن إشكالية العلاقة هذه، ما زالت قائمة عندنا ليس في كيفية دراسة تاريخنا المديد، وفي حيّزه الديني، وما أوسعه من حيّز، حيث إن مجرد التعرض لمفهوم الوحي باعتباره وسيطاً إلهياً، وعن طريقه كان تلقي الكلام الإلهي، وكيف صار مكتوباً، مدوناً بعد حين، وهذا ينطبق في الدرجة التالية على تدوين الحديث، وفيما بعد على الذين كانوا رواة مختلفين في قناعاتهم ومذاهبهم للتاريخ، واعتمد عليهم، أي صار كلامهم في مرتبة الوثيقة، وإنما حتى في كيفية تداول سلطة الكلام فيما بيننا، وصلة ذلك بما هو ماض، بمفهوم دارسي التاريخ، وكيف يكون التفاوت مريعاً بين كلام وكلام، تبعاً للناطقين به في مراتبهم التي لها صلة بما هو عُرفي أو تقليدي، أو ديني، يبقي الماضي مفتوحاً من زاوية واحدة شديدة الرطوبة، إنها كيفية تعلم فن البقاء تحت رعاية ذاكرة الموتى

الخالدين فينا، وكذلك في كيفية استعمال الكلام والنظر فيه على أنه ليس حكراً لأحد على أحد.

وأن تشديده ذاك، وإلى درجة التطرف أحياناً، يمكّن الدارس من نقده، وما الذي يخفيه وراء كلماته، وجهة الرموز التي يوظفها في الكتابة، وخاصة الفرويدية وهي تاريخية بدورها: الختان، الوشم، النقش، الكبت...الخ،

إن اللقاء معه، هو لقاء مع آخر يجتهد في نطاق ثقافة مختلفة، ولكنها تفرض علينا" احترامها" من الداخل، من خلال الأسئلة التي تطرحها وهي مصيرية، وحيوية، تتعلق بمختلف مجالات الحياة والتاريخ، أسئلة لا حدود لها، مثلما أنها تتجاوز حدودها، خصوصاً في عالمنا اليوم، وأن نيتشه موضوعه، هو نفسه موضع خلاف واختلاف شديدين، والمقارنة بين التاريخ القريب والبعيد عندنا ترينا تحولاً في الموقف منه في موطنه وعندنا (36).

لم يعد الآخر هو الآخر كما كان، إن " عدوى" التثاقف صار لها حضور متنامٍ، عدوى تهدد الذين ليس لديهم أي استعداد داخلي، لتفهمها، ومجابهتها، لأنهم منطوون على أنفسهم، مأخوذون بفتنة الكلام، والقليل من المكتوب الذي يكون في مستوى التعويذة، أو الرقية، لدرء خطر العدوى تلك، ولهذا، فإن أبسط ما يمكن الاستفادة منه، في قراءة نص كهذا، هو كيفية رؤية الآخر ولو عن بعد، والإصغاء إليه، ولو أنه يهذي قليلاً، لنحاول بعد ذلك معرفة ما وراء هذيانه، حتى نزداد وعياً من الداخل، ونأتلف الهاذي، وهو ليس كذلك طبعاً!

الهوامش

(1) هيدجر: ما هي الفلسفة؟ مجلة (العرب والفكر العالمي)، ع 4 / 1988، ص 31.

(2) دريدا، جاك: الصوت والظاهرة" مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل"، ترجمة: د. فتحي إنقزّو، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1 / 2005، ص131.

(3) دريدا، جاك: في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ـ منى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص56. والتشديد من قبل الكاتب.

(4) انظر نص الحوار معه، في كتاب (المصالحة والتسامح وسياسات الذاكرة)، لجاك دريدا وآخرين، ترجمة: حسن العمراني، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1/ 2005، ص 70.

(5) انظر حول ذلك كتابه: مواقع، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، دارتوبقال، ط 1 / 1992، ص9 ـ 10.

لكن ينظر بصورة أدق في (حوارات ونصوص)، إذ يتحدد سؤال التفكيك، وكيف يعتمَد لديه، ويأتي الجواب بإيجاز مفهوم، وهو أنه (لا يعني الهدم، هو ليس مسعى سلبياً، بل هو تحليل جينيالوجي لبنية متشكلة نريد نزع طبقاتها المترسبة. ص 156)، ولهذا لا يعود من إمكانية للنظر في الفجوات التي يحدثها، وإنما في تلك التي يتركها جراء عمله، ليعطي المجال لغيره ليؤكد أسلوبه المختلف في

القراءة، حيث يبقى النص، والمتغير دائماً ما يُنسب إلى النص وكأن نسبه لا يقع في ماضيه أو في التالي عليه، وأن ما يتعرض على صعيد التفكيك لا يحاول تبديده باستئصاله، وإنما دراسة مكوناته، وعوامل نشأته، كيف هي تربته، مغذياته، سر نمائه أو ضموره.

(6) انظَر حول ذلك في كتاب(مواقع) مصدر مذكور، ص 85، وفي كتاب(المصالحة والتسامح)، مصدر مذكور، ص 80 ـ 81، وكذلك في (حوارات ونصوص) ص 118 ـ 119...الخ.

يكفي أن أورد هذا القول له، ومن مصدره الأخير هنا، وهو لا يريد من أحد أن يقصده في موقع ثابت، لأن لا إقامة له(فالتفكيك إذن أو التجربة التفكيكية تقف بين الإغلاق والنهاية، ضمن إعادة تأكيد الشأن الفلسفي لكن بوصفها انفتاحاً للسؤال على الفلسفة نفسها.. ص 145)، إنه الكلام الذي يلاحق شبح الميتافيزيقا، طيفها، ما يُعد شقاً أو صدعاً يجب ردمه، أو المساءلة عما وراءه، عبر أسئلة دائمة، تبقي الآخر في موقع المتابع لمن يطرحها.

(7) ذلك ما يمكن قراءته في (مواقع)، حيث يقول (.. نعم، هذه لعبة مزدوجة تنطبع في مجالات حاسمة بشطبة rature، تترك الدليل الملموس ممكن القراءة، وتسجل في النص وبعنف كل ما يطمح إلى قيادته من الخارج.... ص 12)، وفي هذا التحديد يغدو المقروء حاضراً قابلاً للنظر فيه في مختلف مكوناته الظاهرة والخفية..

(8) انظر كتاب (حوارات ونصوص)، ص 120.

(9) إن ما كتبه دريدا عن موريس بلانشو الذي رحل حديثاً، يعتبر رثاء أدبياً وفلسفياً من نوع راق، إنه إيعاز إلى مدى نفاذ تأثير الموت فينا، كيف أن الآخرين يلهموننا وهم يموتون، أن ما نكتبه عنهم، وفي موتهم، يمكن أن يتحول إلى احتجاج ما على الموت

بالذات، وإلى سخرية من الحياة والموت، إلى سؤال عريض، ربما لا يكفي أفق كوني بكامله، لاستيعابه في دلالته: وماذا بعد يا موت؟ حيث السؤال يرتد إلى صاحبه، بينما الموت لا يتوقف عن متابعة دوره، أو القيام بمهمته باتفاق مع الحياة.

العنوان ذاته لافت ومقلق: chaque fois unique la fin du monde، أي: فريدة في كل مرة نهاية العالم!

في طيات المقال: الكتاب المأسوي الخاص، يتضخم سؤال التفكيك، بقدر ما يتضاءل، من خلال شذرات معينة منه، كما ورد في (حوارات ونصوص)، يكون تحدي الموت راسماً علاماته فيه. ثمة قراءة في قراءة بلانشو، في الذين فلسفوا الموت والذي أوصى بأن تحرَق جثته، فلسفوا لكي يكون في مقدورهم أن يقتربوا من اللحظة الشهرزادية في إرجاء الموت، وليس من أجل الذي مات أو يموت، حيث يستحيل هنا تمثيله (ويبدو أن ذلك ينطوي ـ من ضمن الأشياء التي ينطوي عليها ـ على حقيقة أنه لا يحق لأي كائـ عند وفاة شخص ما وخصوصاً عند وفاة صديق أو صاحب ـ الكلام عوضاً عن الشخص الميت، من أجل الميت..)، إنه الحديث عن الموت من أجل وقاية معينة للذات (ربما كل ما يموت، حتى النهار، يقترب من الإنسان، يسأل الإنسان عن سر الموت..)، وفي مواجهة الموت، يتم تذكر الذين ماتوا، والذين خصصوا كتاباتهم من أجل الموت، لفهم طبيعة الزمن، وما هو أبعد منه: الأبدية، وربما كان هيدجر في رأس القائمة، مثلما يتم نسيان كل هؤلاء دفعة واحدة وفي غمضة عين، لأن الموت يعيد الأشياء إلى بياضها، ولكن البياض الذي يغطي العين، يسربلها بكثافة مانعاً إياها من الرؤية، حتى تجليط عصبها الخاص كلياً، لأن الموت لا يتقرر برغبة أحد هنا، لأن في الموت ما يغاير كل

مغايرة (إن الانتظار يحوّل فعل الموت إلى شيء لا يؤدي مجرد بلوغه إلى الكف عن الانتظار. الانتظار هو ما يجعلنا ندرك أن الموت لا يمكن انتظاره.. ص 200 ـ 202)...الخ. لتأخذ الكتابة طابع الترجمة وبتصرف نابه ٍلغالبية نصوصه، لتكون ناطقة باسمه، ولكن ذلك هيهات، لأن الذي كتبها لا يودع طيّها هنا!

(10) على الأقل وهو مشغول بعالم الحيوان، ومصير الحيوان على أيدي بني البشر، وفيما يخص النبات، وكيف يستبد ببيئته، حيث الآخر ليس مغيباً فقط، وإنما يتم تمثيله والتمثيل فيه، وهذا استبداد مضاعف، كما يمكن متابعة ذلك في (حوارات ونصوص)، حيث تأخذ الأسئلة المتتابعة ذات الشأن بالعالمين: النباتي والحيواني صفة الاستطلاع(علاقتنا بالآخر هي دائماً علاقة متوحشة. إن الشهوة متوحشة وكذلك الكلام. لكنني أجد ما يُصنع بالدواجن والعجول أو الخنازير في الأماكن التي تُربى فيها وفي المذابح أمراً مقززاً تماماً..ص 161).

(11) في حوار معه، يقول دريدا(أصل الفلسفة هو أفلاطون، وكل ما صنعته فيما بعد هو أنها أخذت في التحول، مع كنط أو هيغل)، كما ورد في كتاب(ميشيل فوكو: حوارات ونصوص)، ترجمة: محمد ميلاد، دار الحوار، اللاذقية، ط 1 / 2006، ص 154.

يلاحَظ هنا كيف تبرز الفلسفة في نسبها اليوناني، وتتم قراءة تاريخها في المسافة الفاصلة بين حضورها الأوربي وماضيها الإغريقي القديم، وذلك مع غض النظر عما جرى ويجري باسم الفلسفة في الأصقاع الأخرى، على الأقل من خلال الكندي، والفارابي وابن سينا، وابن رشد..الخ.

ثمة انعطاف على اعتقاد بهذا المسار الخطي، مسار الفلسفة التي يرى فيها دريدا أن التفهم الفلسفي مثمر أكثر.

والحديث عن مفهوم (المهماز EPERONS" LES STYLES DE "NIETZSCHE)، يحيلنا على خاصية تخيلية للعنصر المحرك له، وكيف أنه في امتداده وقدرته على التأثير وإمكان ترك الأثر هو الذي حفز في دريدا هذا التفكير المهمازي، وهو الذي يعرَف جيداً بمدى رهانه الاعتباري على العنوان(الصوت والظاهرة- هوامش الفلسفة- الانتثار- نواقيس- أركيولوجيا العابث- برج بابل- أطياف ماركس- سياسات الصداقة...الخ).

نيتشه يتم استدراجه من عالمه الصاخب، إلى عالم مغاير، مركّب بطريقة فلسفية لا تخلو من سفسطة بمعناها القديم، من جهة القدرة على إثارة الحوار، لا تخلو من متعة المكاشفة، والغوص في نطاق المسكوت عنه، جهة علاقة نيتشه بمحيطه، لا بل بذاته، بالمرأة تحديداً، عبر مرآة ضخمة، منصوبة، فرويدية بامتياز، ليعيدنا إلى موضوعه الآخر، في معلَمه الأرشيفي(داء، أو حمّى الأرشيف" انطباع فرويدي")، وليكون فرويد ذاته بُعداً تركيبياً في ورشته التفكيكية وقد تشارك في بنائها التاريخ وفقه اللغة والتحليلنفسي والتأويل الثقافي...

(12) انظر حول ذلك، رولان بارت: شذرات من خطاب في العشق، ترجمة د. إلهام سليم حطيط- حبيب حطيط، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، يونيو 2000..

(13) ترجمة فليكس فارس، المكتبة الثقافية، بيروت، د. ت.

(14) المصدر نفسه، ص 324.

(15) انظر، فريدريك نيتشه: هذا الإنسان، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار التنوير، بيروت، ط 1 / 2005، ص 127.

(16) نيتشه، فريدريك: مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار، ط 1 / 2008، ص 86.

وانظر النسخة الفرنسية للكتاب، 1991، ص 37.

(17) بعد رحيل نيتشه بقرن، يأتي فوكو، ويعلن موت الإنسان، مشدداً على أهمية ولادة إنسانٍ جديد، أي ما يعرَف بـ (جينالوجيا) الإنسان، وذلك في كتابه المؤلَّف والمطبوخ على نار هادئة (الكلمات والأشياء)، حيث يشير هو نفسه إلى نيتشه في هذا السياق بداية، وفي الجانب الآخر يكمّل فكرته بإعلان موت الإنسان. (انظر الترجمة العربية، ترجمة: مطاع صفدي، وآخرين)، مركز الإنماء القومي، ط 1 / 1989 ـ 1990/ ص312 ـ 313.

(18) انظر، فريدريك نيتشه: أفول الأصنام، ترجمة: حسان بورقيةـ محمد الناجي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996..

(19) نيتشه: هذا الإنسان، ص 173.

(20) لعل المجنون في سياق النص (الرجل الغامض) بتعبير كولن ولسن، في كتابه (اللامنتمي)، ترجمة: أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط 1 / 1969، ص 9، أنه فيما يعرَف به عبر مجنونه(يفتن الإنسان في كل مكان: إن الصور العجائبية التي يولدها ليست مظاهر عابرة ستختفي سريعاً من على وجه الأشياء..)، بتعبير ميشيل فوكو، في كتابه (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي)، ترجمة: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1/ 1986، ص 43. ولأن (كتابة تاريخ الجنون ذاته، هي إذن كتابة أركيولوجيا صمت ما)، بتعبير جاك دريدا(انظر مقاله(الكوجيتو وتاريخ الجنون)، في مجلة (الفكر العربي المعاصر)، ع 58 ـ 59 / 1988، ص 67، وهو أليس أكثر من (جنون النص...)، بتعبير

شوشانا فيلمان(انظر: الشيء الأدبي" جنونه وسلطته") في مجلة(الكرمل)، ع 9 / 1983، ص 35...إلخ. وهذا يستدعي اللاشعور، وما يدخل في أوجه التقابل بين كل من العقل واللاعقل، وخرافة الفصل بينهما، وما يعنيه ذلك من تسويرٍ حديدي للعقل وتجميده عند نقطة واحدة، لا يعود التاريخ موجوداً، ولا حتى الزمن نفسه مسجلاً، والحياة بدورها تفقد كل قيمة اعتبارية وجمالية لها..

(21) نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، مصدر مذكور، ص 65.

(22) نيتشه، فريدريك: الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، تقديم: ميشال فوكو- تعريب د. سهيل القش، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 2 / 1983، ص 37.

(23) نيتشه، فريدريك: ما وراء الخير والشر- ترجمة: جيزيلا فالور حجار، منشورات غروب في، بيروت، ط 1 / 1995، ص51.

(24) نيتشه: العلم الجذل، ترجمة د. سعاد حرب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط 1 / 2001، ص 107.

(25) فريدريك، نيتشه: أصل الأخلاق وفصلها- تعريب: حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1/ 1981، ص 9.

(26) انظر حول ذلك مراجعة سعاد حرب لكتاب: فرويد ونيتشه، في مجلة (الفكر العربي المعاصر)، بيروت، ع 106 ـ 107 / 1998، ص 135 ـ 138..

(27) Derrida , Jacque: L,écriture et la difference_suil, Paris,1979_p303

(28) ibid, p323

(29) ibid,p337

(30) انظر مقال (هيدجر قارئاً نيتشه)، في مجلة (العرب والفكر العالمي)، ع 4 / 1988، ص 12.

(31) يمكن التعرف على هذه العلاقة أكثر(علاقته بالتعدد)، من خلال جيل دولوز، في كتابه: نيتشه والفلسفة، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1 / 1993، ص 189، وما بعد.

التعدد يلغي مفهوم الخاص، يلغي المعلمية ذات الصلة بالحيّز الضيق في اتقانه لمهنة واحدة لا أكثر، حيث يحيل المرء إلى ما هو فضائي، وبدقة إلى صحراء تنبّه بأهمية المبتكَر والمستجد، والجسد اليقظ رحالة فيها، بقدر ما يتم تدوين سيرة حياة لم تتم مقاربتها، أي سيرة صحراء، ولعبة المجاز في تشكيل رموزها في الأدب والفكر والفن!

وفي سياق مفهوم التعدد، برع دولوز في تسمية فضائله، ولا يمكن تجاهل مدى تأثره بنيتشه، من ناحية الأمكنة الطبيعية في توضيح مفاهيم فلسفية ونفسية وأدبية(المسطحـ الثنيةـ الجذمورـ الخطوطـ الصحراء..الخ)، حيث يسهل النظر في هذا الكم المتكاثر مفاهيماً عنده، استناداً إلى صياغات أدبية وفلسفية، مجازية بامتياز، في مختلف كتبه، وفي مثال (الصحراء والخطوط)، يحضر كتاب(هكذا تكلّم زرادشت)، عندما تبرز الصحراء ملهمة كثيرين، وربما كان باشلار في الصدارة، ولو في سياق آخر، وجاء الآخرون من المأخوذين بفتنة (جماليات المكان)، وكأنهم نهلوا من معين باشلاري حصراً، ولكن لنيتشه اليد الطولى في ذلك، يده: المهماز في رسم الخطوط التي تمثل سطوراً أرضية وهوائية، بين الكاتب واللامتناهي، وفي حديثه الشعري المقام عن الصحراء (إن الصحراء

تتسع وتمتد فويل لمن يطمح إلى الاستيلاء على الصحراء، يا للمهابة!ـ يا للبداية تليق بمهابة أفريقيا- تليق بأسد أو بنذير يهيب بالناس إلى مكارم الأخلاق.. ص 331)، وكذلك (يا للعجب!ـ أراني ماثلاً أمام الصحراء ولكنني عنها جد بعيد، وما ابتلتني الواحات الصغيرة، بل انفرجت أمامي كأطيب الثغور نكهة فأرقيت فيها وها أنذا عند أقدامكما يا صديقتيَّ العزيزتين" يقصد بهما الغادتين، كما سمَّاهما قبل ذلك، ص 330". حي على الصلاة. ص 332).... الخ. أما كلير بارني ومقابله دولوز، فقد حوَّلا الصحراء إلى معمّد أدبي ـ نقدي ـ فلسفي معاً!

بصدد الأول، والذي يمهّد بمعنى جلي ما لدولوز، وبدقة أكثر يكون كائن الكتابة فيه حيوان دولوز في نسبه الصحراوي والذي يحمل ذاكرة الجغرافيا الزاهية الخضرة، وهو "يصحرن" عالمنا المتخيَّل ونحن فيه، إذ يأتي التعريف بحقيقتنا اعتماداً على ما هو صحراوي (إننا صحارى، لكننا معمرون بقبائل وحيوانات ونباتات، ونقضي وقتاً في ترتيب هذه القبائل وإعادة وضعها، وفي تنحية بعضها وإغناء البعض الآخر)، ومن ثم ليقول لاحقاً، وبيقين معزَّز من جهة الصحراء (إن الصحراء والتجريب على ذواتنا هما هويتنا الوحيدة، هما حظنا الوحيد في كل التآليف التي تقطننا)، انظر كتاب (حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والأدب)، لدولوز ـ كلير بارني، ترجمة: عبدالحي أزرقان- أحمد العلمي، دار أفريقيا الشرق، الدر البيضاء، ط 1 / 1999، ص 21.

فيما بعد، يكون دولوز معنياً بالصحراء، محدداً ذلك المصير الملهم والمشترك بين الصحراء والمنقّب فيها، ومن خلال الرغبة التي تضيء ذواتنا والعالم الذي يعنينا (إننا نأخذ عن الصحراء صورة المنقب

الكشاف المصاب بالعطش ونأخذ عن الرغبة صورة الأرضية التي تنهار... ص 116)، ويبرز مشدداً على الوسط، إذ (تكون الاختناقات دائماً في الوسط. ص 55)، وهذا يعصف بمفهوم المركز، ويحيل على الهامش، يكون الخروج على الوسط، تعديماً لمفهوم البطولة التي تستأثر بالمركز، وما في ذلك من نسف لدور المركز (فالخائن هو الشخصية الأساسية للرواية، أي البطل. ص 57)، وفي هذا التجلي تتشكل الخطوط حرة، خطوط لا تتلقى أوامرها من وسط محدد، تكون الكتابة خاصية الخطوط المتناثرة (فالكتابة هي رسم خطوط هروبية ليست خيالية..) ثم (أن نكتب مفاده أن نصير، ولكن لا يعني ذلك أبداً أن نصير كاتباً، وإنما أن نصير شيئاً آخر.. ص 59)، إنه اللاثبات، حتى بالنسبة لمفهوم الكتابة وما تتميز به قواعدياً، يلغي كل ما له صلة بالأصل، عبر تفعيل مفهوم الصيرورة، إضافة إلى ذلك، تكون الصيرورة معلمة لنا ومفعّلة لقوانا، من داخل فعل الكتابة، وصلتها بالمرأة (هناك صيرورة ـ نسوية داخل الكتابة... ص 59)، درس الصيرورة مثقَلٌ بذرات الصحراء الناعمة، ولكنها تكون ذاكرات الينابيع.

الصحراء تتوسع مفهوماً ودلالة، بما أنها تكون في بُعدها السّيري متنامية من الجهات كافة، وتستدعي أكثر من قوة ضامنة للتحرك فيها، للكشف عن كنوزها في الداخل، إذ إنها تكون هنا بالنسبة للسماء قاعها، أو لنقل: هوتها المقعَدة، حضيضها، والحضيض خلاف المأثور عنه هنا، يكون كلمة سر الأعلى ضامنُ استمراره،

فإذا كان الجبل مهمازاً طبيعياً، صرة الأرض، فإن الجسد عمومها، ولكن الصحراء تزيّن الأرض، بقدر ما تتكتم على تاريخ

موعود بالمدهش. الصحراء ليست أكثر من الطبيعة في وضعية خصاء، لتنمّي قواها في الداخل.

الصحراء محاطة بتخوم الحضر الذين يرهبون الليل، ويعقدون جلسات سمرهم، إيحاء إلى أنهم عاقدو هدنة مع عوالم الليل الخفية، وتلتقي الصحراء مع الليل، في دثارها المهيب، تتلذذ بسرّها المبهَم، سرد حقب لامتناهٍ، وفي نقاط مختلفة منها، تكون الواحات شاهدات عيان على روعتها، إنها قدرتها على العطاء، وهي مرسومة كمتاهة.

بين الصحراء والمرأة وشائج قربى، الصحراء جسد عصي على الانتهاك، إنما تطيع من أطاعها، أن ينخرط في تياراتها الرملية مصغياً إلى رنين كنوزها في الداخل، كما الغواص الأوقيانوسي، الصحراء جسد كامل، لا أطراف مرسومة أو معلومة لها، وتلك هي خاصية الأنثى الكاملة، مرضعة العطاشى المرتمين فيها، ملهمتهم، إنها خصاء الطبيعة التي حرّرت من قبل الذكر، وأحالها إليه، بينما أقامت الصحراء حدودها اللاحدود، رضيت أن تكون في وضعية خصاء، ملساء، هشة، مليئة بالمسامات، لتتمكن من التفاعل مع سرّها العميق.

في وضعية المهماز، الذي يسطّر على الرمل، يأتي الجذمور، الذي ينافس الشجرة، ليكون شجرة مغايرة، الجذمور الذي يلهم الصحراء بالمختلف، يعين التائه على وضعية إحداثية اهتداء ومكاشفة أوسع لمحيطه. الجذمور هو ذاته مهماز موهوب، تعريفاً بحياة أخرى، ذالكم هو - ربما - أسلوب غير مسبوق، تلمّس فيه دولوز ما كان يتخيله نيتشه، ويكون حضور المرأة مجازاً صامتاً، يعظم المرء بقدر اشتعاله بوقدة الداخل الفسيح...

ودريدا حين يعزّز المهماز، فهو يبث فيه روحاً، إنه المنطوي في جانبه الطولي، على ما هو أخدودي، أو نفقي، أو ممراتي، يصل بين طرف وآخر، حيث تكون حركته التي تبرز في سريان فعل الرأس، من جنس امتداده، وأن المهماز الذي لا يكون مهمازاً إلا بوجود ما يسمّيه من جهة الفعل،(جسم يقبل النفاذ، جسم مسطح يتقبل أثراً عليه، جسم غير مستوٍ يترجم بعضه البعض الآخر ويقوّمه، حيث ينفذ مهمازه فيه، مثلما ينسلّ منه...)، إنه الصامت فيما يأتي به، كما هو وضع هوائي التلفزيون الذي يلتقط المؤثرات ضمن حقل كهرمغناطيسي، لتكون الشاشة ذات خاصية قرطاسية، وفي هذا الصامت تربض هيبة الخصاء، لحظة النظر في اللاشعور جهة أهميته للإبداع أو لكل مغاير للسائد، ودريدا في مهمازيته يسترشد بنيتشه وقد فرش أمامه/ له: صحراءه، ويستمد القوة من المتكتم عليه، وهو في صيرورة دائمة، كما هي المرأة التي يستهان بها، ولكنها حالة صيرورة يشهد المهماز على روعتها!

دولوز يسمّي دريدا، وهذا يسمّي بلانشو، وهذا يستحضر جورج باتاي، يكون هناك فوكو، وكذلك التوسير، بقدر ما يكون بالجوار بارت في تحفيز اللغة لأن تكون مهمازية، أن تكون الجنسانية ملوّنة للعبارة المعتمَدة حيث تكون المرأة مركّبة، أو متخيلة في الذات الباحثة لكل منهم، ونيتشه، أب ما، أب عشيرة، يراقب أبناءه، وهم ماضون في الكتابة، في خوض مغامرة الحياة بأجسادهم كاملة، كل منهم آخذ/ مستلف منه، خميرة ما لعجينته الجامعة في بنيتها بين رائحة النفَس النيتشوي: الأب، واستواء الجسد المتباهي بنضج القسمات والذات، له مهمازه الذي أُجتهد في صنعته الفنية حيث لا يعود دريدا إلا دريدا، لا يعود فوكو إلاّ فوكو، لا يعود دولوز إلا

دولوز، ومن ثم لاحقاً ليضيع الأب في هذا المخاض الفكري، التخيلي، وجموح الرؤية، في اقتسام الحقيقة وتداولها فيما بينهم. لكل منهم جذموره، الشجرة التي يكونها، ومن يسعى إلى" الجذمرة" في الجوار تأثراً، وفي متخيله تشهق صحراء واسعة، وتتنامى واحات، علامات فارقة في تبين ملامح الجسد الصحراوي الذخائري من الداخل...

(32) دريدا، جاك: في علم الكتابة- ترجمة: أنور مغيث منى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 319.

(33) انظر نص محاضرة فرويد (الأنوثة)، في كتابه (محاضرات جديدة في التحليل النفسي)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 1 / 1980، ص 133 ـ 161، إن قراءتها كاملة ضرورة معرفية هنا.

(34) إن قراءة كتاب: المهماز، يمكن أن تتضح في خطوطها الكبرى، على الأقل من خلال الممكن التفاعل معه، اعتماداً على قراءة موازية، لما ورد عن دريدا، في كتاب كل من: سارة كوفمان ـ روجي لابورت (مدخل إلى فلسفة جاك دريدا" تفكيك الميتفيزيقا واستحضار الأثر")، ترجمة: إدريس كثير- عزالدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1 / 1991،ص 85 ـ 128، وكذلك في كتاب كل من: جايتريا سبيفاك ـ كريستوفر نوريس (صور دريدا" ثلاث مقالات عن التفكيك")، اختيار وترجمة: حسام نايل، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 139 ـ 183... الخ.

(35) انظر تصدير نيتشه لكتابه ذي الدلالة اللافتة(ما وراء الخير والشر)، مصدر مذكور، ص 13.

(36) على الأقل، وأنا أشير، إلى مستويات ثلاثة في قراءة نيتشه، بدءاً من الأكثر رفضاً له، مروراً بالمعتدل، وانتهاء بالأكثر تقبلاً له، وفي الحالة الأولى، يأتي جورج لوكاتش، في كتابه (تحطيم العقل)، ترجمة: إلياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، ط 1 / 1981، الجزء الثاني، الفصل الثالث" نيتشه، مؤسس لاعقلانية الطور الامبريالي"، ص 93 وما بعد (وعلينا ألا نغض الطرف عن موقف مرقص من الذين اختلف معهم في مجتمعه، وهو إزاء كتاب كهذا الذي ترجمه، وحتى من خلال دار نشر تحمل اسماً لا يؤخذ به إلا عبر مساءلة تاريخية عن خلفيته الاعتبارية أو الرمزية)، وفي الحالة الثانية، يأتي أويغن فِنك، في كتابه (فلسفة نيتشه)، ترجمة: إلياسٍ بديوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1974، بدءاً من الفصل الأول (نيتشه، الفيلسوف المقنع)، ص 4، وما بعد، وفي الحالة الثالثة، وهي تشمل كثيرين، ولكنني أشير هنا إلى كتاب دولوز عنه، وهو السالف الذكر..

عربياً، أشير إلى وجهي تقابل، الوجه الرافض، والوجه الذي يقبل به، وفي الحالة الأولى، يأتي د. فؤاد زكريا في كتابه (نيتشه)، دار المعارف، القاهرة، ط3، أما في الحالة الثانية، فهناك د. عبد الرحمن بدوي، في كتابه(نيتشه)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 5 / 1965، وربما كان الأقرب إلى بدوي، والمعتدل نسبياً، هو محمد أركون في ثنائه عليه، وتحديد إطاره التاريخي، كما في نص حواري معه، ورد في كتابه (الفكر الإسلامي" نقد واجتهاد")، ترجمة وتعليق: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت،ط 1 / 1990، ص 256 ـ 257 ـ 258..

وفي حال دريدا، يمكن قراءة رأي كل من ادوارد سعيد، في نص الحوار معه، في مجلة (الكرمل)، ع 78 / 2004، ص 108 ـ 109، حيث يختلط المديح بالنقد اللاذع، وهناك موقف الرافض له، وهو موقف د. عبد الوهاب المسيري، في كتابه(الحداثة وما بعد الحداثة)، بالاشتراك مع د. فتحي التريكي، دار الفكر، دمشق، ط 1 / 2003، فصل (ما بعد الحداثة والجنون)، ص 69 ـ 80، حيث إن د. أمينة غصن، في كتابها(جاك دريدا" في العقل، والكتابة، والختان")، منشورات دار المدى، دمشق، ط 1/ 2002،، وبدءاً من المقدمة، ص 7 ـ 25، تكون أقرب بكثير إلى الرفض له، منه إلى القليل من القبول به، وفي مثال الأكثر إعجاباً به وتبنياً لفكره، يأتي د.عبد السلام بن عبد العالي، في العديد من كتبه كما في (هايدغر ضد هيغل "التراث والاختلاف")، و(أسس الفكر الفلسفي المعاصر)، و(حوار مع الفكر الفرنسي)...

الإتيان بهذه الأمثلة سعيٌ إلى تبديد فكرة القائل أن ما حاولت قوله في التقديم، وما سعينا إليه معاً: الصديق عزيز توما وأنا في ترجمة كتاب دريدا عن نيتشه، هو لقاء الآخر وتبينُه، فالترجمة استعادة لبرج بابل قبل انهياره!

تقديم [المهماز]:

صدمة بلا انقطاع

لستيفانو أغوستي

تدوي ((صدمة الهبة)) بصمت وسط هذه الصفحات. أينبغي مساءلتها، وإخضاعها لعمل التفكير لرؤية ما تقوله؟ السياق المجاور يقدم خزانة من الأصداء الدلالية حيث يمكن لمعنى هذه الصدمة أن ينبثق إن لم يكن يتحدد. فبما أنها تقابل الفارماكون أو علامات أخرى، علامات ليست كلمات ولا مفاهيم تساند مسار دريدا، فإن ((صدمة الهبة)) تضبط مؤقتاً، في بنائها اللفظي، شكل الفائض المفهومي ذاته الذي يمثل العمق (بلا قاع) حيث يتم من خلاله إعداد إمكانية المفهوم ذاتها: أي تمفصل تعارضي. بيد أن كل ذلك يبدو مألوفاً على نحو كاف بالنسبة لقراء دريدا، وربما كان من العبث التركيز على ذلك أكثر. الأفضل هو إحالة القارئ إلى الفصل الذي يتضمن هذه ((العلامة)) الجديدة لكي يلمسها، ويتيه فيها بعينين بصيرتين.

لكن ((صدمة الهبة)) هذه ألا تحمل في داخلها دلالات أخرى تجعلها تتشظى بوصفها علامة وهي تنشر الصدى بعيدا في مكان آخر، في نصوص أخرى؟

ثمة إمكانات هائلة ((للمعنى)) في هوة هذه الصدمة. على سبيل المثال، ثمة صعقة من الداخل وصعقة السن، حيث نجد الداخل والخارج مترافقين، داخل تطابق الأصوات وبمواظبة عنفية، والصدر تهزه ضربات قلبه، والنوبة المرضية ictus التي تنغرز فيه تصدر منه

إلى خارج الصخب وربما الدم. والمعنى. مادام أنه يتشظى على هذا النحو، فإنه يخلص إلى الإعلان عن معناه: الـ ((هبة)) كعطاء من الذات كعمق بلا قاع (القلب) لباطن مختل تلقائياً، حيث تلفظه الصعقة رفضاً، صعقة محتدمة وممزقة، رفض فريد: صعقة. ولنفس السبب، صعقة تنتهي ثانية إلى الانتشار بلا حد، بلا نهاية، خارج النص، في نصوص أخرى، إن لم تكن خارج كل شيء: دوي ((ضربات الخارج))، على سبيل المثال، الذي نسمعه، فجراً، على باب صيدلية أفلاطون.

لكن في داخل الصيدلية، خلال سهر الفيلسوف طوال الليل، يُسمع دوي صعقات أخرى: دوي متواصل، عندئذ يتحرر الفيلسوف، يعزل مقاطع. إنها صعقات وضربات يُصاب أفلاطون في خضمها بالدوار: ((... يشير فارماكون إلى صعقة... بحيث أن يعبر الفارماكون التالي: ما يخص صعقة شيطانية أو ما يُستخدم كوسيلة علاجية ضد صعقة مماثلة... صعقة قوية... ضربة ضعيفة... صعقة متواصلة... بل صعقة من أجل لا شيء... صخب الماء...وصدمة قدرية... ابتكر توت الكتابة، التقويم... لعبة النرد... صدمة التقويم... حدثاً مسرحياً مفاجئاً... صدمة الكتابة... رمية النرد... ضربة مزدوجة.

((أفلاطون يرفض الاستماع [...])). الصدمات إذن تفاجأ الناس في مكان آخر، يُسمع دويها في نصوص أخرى. فإذا كان الفارماكون صدمة، فإن ثمة صدمات في النص. في نص أفلاطون كما في نص دريدا. هذا يعني أنه لم يعد هناك نص لأفلاطون ولا نص لـ دريدا، إنما ثمة نص وحيد يدمر باستمرار، بفعل ((حضوره))، خصوصية وتاريخانية (والملكية) النص بوصفه نصاً.

لكن هذه هي صدمات أخرى، في مكان آخر دائماً، داخل النص وخارجه في آن. وما يعني، في داخل هذه العلاقة الترابطية شيئين: أولاً، أن هذه الصدمات تحصل في نص يقع خارج النص الحقيقي، على سبيل المثال في ((مدخل))، بوصفه مكاناً خاصاً بمقدمة النص، ((خارج النص)) أو ((الصماخ tympan))؛ ثم أن حضورها مزدوج: من ناحية، تبدو وكأنها محايثة نشطة، محايثة مادية ضمن السلسلة اللفظية، حيث تفكك، أو تشوش أو تقطع، ومثال ((المجانسة)) قد يكون مثالاً لذلك أشير إليها في بداية هذه المدونة؛ من ناحية أخرى، تتموضع خارج النص بوصفه عناصر مفهومية (وميتا ـ عملياتية)، أو ((أمكنة)) بنائية، أو أمكنة مدمرة، لمفهوم وأيضا لـ ((صياغات)) برنامج (الفارماكون، على سبيل المثال، يرتبط بهذا النمط الأخير، بهذا النموذج من الوظائف). وهكذا يمكن القول في الصماخ، الذي ينفتح على الهوامش التالي: ((إذا كان الصماخ حداً، فإن المقصود ربما نقل موضع حد محدد كهذا وليس الاشتغال على مفهوم الحد المحدد إنما الاشتغال على المفهوم ذاته في النهاية. أي إبرازه على شكل صعقات)). وهنا الـ ((صدمة)) تلعب، كما قلنا ذلك أعلاه على وجهي العملية التي تكونها الكتابة، على وجهها المادي التعبيري الوسع من التراكيب المذكورة أعلاه (إنها تشتمل على القضية برمتها)، لأن التعبير يرتبط بسلسلة الصدمات السابقة، المنتثرة في النصوص الأخرى التي تنتج هذا التأثير المدوخ الذي يعود سببه إلى مساءلة المفهوم عبر لعبة غير مستقرة ومكررة من الأشكال، وعبر الانشطارات النصية والانزلاقات الدلالية، التي تمنعنا من سلطة تحديدها وتطويقها. لكن الـ ((صدمة)) تلعب أيضا على الوجه المجرد، الخارج عن النص. في الفصل المذكور، وصُفت في الواقع بكل

الأحرف ـ بالرغم أن الأمر يتعلق بشيء من المستحيل القيام به، و((فهمه)) ـ، وهذا هو هدف العملية. ترتبط الصدمة في هذه الحالة بالمستوى المفهومي وفي الوقت نفسه بالمستوى الميتاـ عملياتي..إنها نقطة علام لبرنامج ولمشروع. إنها أيضاً ((الحد)) ـ هو ما يحيلنا، في جولة ما، في قطع دائري يدور باستمرار حول أثره، إلى الوجه الآخر من العملية، الوجه المادي.

لنذهب بعيداً في النص ذاته، في هذا الصماخ نفسه، ولنقرأ هذا المقطع: ((على مستوى الصحافة، اليدوية،ماذا يمكن أن يكون الصماخ؟ لا بد من معرفته، وذلك لإثارة خلع ما بلا نهاية في توازن الأذن الداخلية [...]. ومن اجل إعطاء الجرح تجزئة ما غامضة، فيما إذا بدا الجرح الهيجلي مفتوحا دائماً)). دعونا نتوقف هنا عند المجازات المسموعة (الصماخ) والتجزئة ـ غير المسموعة (أي الصامتة) بسبب عدم توفر وقت فراغ لتوضيح جميع مرجعيات المقطع. المقصود هنا شق الأذن الداخلية، مما يمكن أن يترجم على هذا النحو ((أي جعلها تدوي بفعل بضع صعقات))، وذلك لجعل التجزئة غير المسموعة تدوي بلا نهاية. والخلاصة، الأمر يتعلق بـ ((خلع الأذن الفلسفية، وتفعيل اللوكسوس loxos [انحراف طبلة الأذن] في اللوغوس. إذن، فالأذن، والصماخ سيتم ثقبهما بضربات الصنج gong حيث دريدا بنفسه يوضح في مقابلة مع Lucette Finas بأنهما غير موجودتين ضمن الخطاب أو على الصفحة)). غير موجودتين لأنهما يدويان، دفعة واحدة، في فضاء ذهني حيث التعارضات المفهومية، التي هي عادة أصل الخطاب، تمتزج وتختلط، تغير و وتبدل باستمرار استقطابها الأكسيولوجي؛ وفي فضاء نصي حيث جميع الـ ((مصوتيات)) (صدى الأحاسيس) تغوص

وتتعدد، على مدى البصر والسمع، عبر الطبقات المختلفة، وبموجب الحركات المتقطعة والسريعة، حيث يمكن إدراك مفاصلها وحدودها التي تميت العيون. بيد أن ضربات الصنج هذه تبقى مفقودة لأن اقتصادها مختلف تماما عن اقتصاد ينظم عادة مساراً ما. وفي الدرجة القصوى للإنتاج أو المردود، يمكنها بضربة واحدة أن تنمحي، وتبسط الصمت.أو بدقة كثر، بـ ((ميزة)) واحدة تتعلق بصمت ما يمكن إدراج أصوات sonorisation يمسحها بوصفها أصواتاً وضربات. دوما في هذا المكان أو ذاك،صدمة تسمى تماما خارج الكتاب، هناك حيث تنوجد بالقرب من النص، أي في نهايته، الـ ((ضربة)) تتحول، بفضل إصوات يثيره الحرف الصامت لحرف صوتي، في الوقفة التي تقسم المسار، في الصمت الذي يحيط بها والذي ينظمها: يفصلها. المرجعية المالارمية هنا واضحة، مما يسمح العودة من جديد إلى ضربات الصماخ، التي من المستحيل تحديدها ووصفها. وفي النهاية، هناك حيث الصماخ يستعد للامتناع عن الانفتاح على نص Leiris بل على نصه الخاص، يمكن القول: ((هذا الصدى المتبدد لنموذج ما الذي لم يدوّ بعد، هذا الزمن المدموغ بين الكتابة والكلام، يسميان صدمة الحالة هذه (حسب المؤلف). ((صعقة الهبة))، ((صدمة الحالة هذه)): صدمة الـ igitur.

بيد أني أتساءل فيا إذا كانت هذه الصدمات التي تشتغل على النص، هذه الممارسة ـ الصدمات هنا، في هذه المدونة، لا تمثل إلا ملخصاً، نقطة علام لهذه الممارسة ـ، هذه الممارسة للصدمات، التي تخلع أوصال الخطاب لإبرازه كحبكة نصية وكتقويض للمكان المستقر لمعنى ممتلئ، تؤكدا على حقيقة، أو أصل، أو قصدية، هذه الممارسة التي تشتغل، في الوقت ذاته وفي مكان غير موجود ـ على مفهوم

يتعذر حسمه وعلى دال يتعذر القبض عليه ـ، أتساءل فيما إذا كانت هذه الممارسة، استثنائية تماما وليس لها نموذج قريب بما فيه الكفاية،و لا تتحقق من نفسها عن كثب، بالرغم من أن المساعي مختلفة تماماً، في مثال ما: مثال مالارميه، بالتأكيد، حيث،في كليتها، تتحدد هذه الممارسة كـ صدمة الحالة هذه))، صدمة igitur (ورمية النرد). أحاول هنا تحديد تماثلات النظام العام، لتدخُّل دريدا المباشر في نص مالارميه، من الخارج طبعاً.

هنا في متناول يدي عدة أمثلة، سأختار منها ثلاثة: مثال لكل مستوى يتعلق بالممارسة الكتابية كتلك التي جزأناها أعلاه، لأسباب تعليمية لكن بالطبع انطلاقاً من الحجج المضمرة فيها: مستوى مادي، مستوى مفهومي، مستوى ميتا ـ عملياتي.

في الواقع ـ يعني في نص مالارميه كما في نص دريدا ـ تعمل هذه المستويات الثلاثة معاً تتقاطع ويؤثر الواحد على الآخر تأثيرات مختلفة. والحال (وهذا من الأهمية الإشارة إليه) أن ثمة نصوص أخرى كثيرة حيث الممارسات المماثلة فيها قيد العمل: لكن من غير أن تعمل هذه الممارسات الثلاث تزامنياً. على سبيل المثال، لا يستوعب نص جويس إلا المستوى الأول؛ بينما لا يستوعب نص باتاي Bataille وآرتو Artaud إلا المستويين الآخرين، أما الأول فيُستبدل، لدى آرتو، بمادية أخرى، لا كتابية، الخ. هو ذا المثال الأول. في كتابه الجلسة المزدوجة يلاحظ دريدا اشتغال الدال OR داخل بعض النصوص المالارمية، في نص Igitur بالأخص: والمقطع ((or)) متعدد وأحد مستوياته الاشتقاقية هو hora, heure. وهكذا في المشهد الأول من Igitur، المكرس لـ ((حلم صرف لمنتصف الليل))، حيث or و

heure يلمعان على مدى الفصل بموجب لعبة مزدوجة ومتراكبة. وهكذا فإن إلحاح الدال يسهر على نسق الـ ((مفهوم)) الذي يظهر إلى الوجود ويتشظى بألف طريقة داخل السلسلة اللفظية المتبددة باستمرار، والمعرضة للمجازفة باستمرار في الأفق القانوني لمساراتها.

لننتقل إلى المثال الثاني المتعلق بالمستوى المفهومي للعملية. واستخرجه من مقطع من نص مالارميه نشره جان بيير ريشار في عدد من مجلة تاريخ الأدب في فرنسا. في هذا المقطع يحدد مالارميه بكل الأحرف ـ كما لو أنه لم يفعل ذلك أبداً في موضع آخر ـ ما يشكل المركز، محرك مساره الشعري. ريشار يعنون تقديم هذا النص: مالارميه والشيء. بينما يجب عنونة المقطع: مالارميه والمفهوم. لأن المقصود هو المفهوم: مفهوم امرأة، عذراء، إنما عليها أن تكون كذلك عبر هذا ((المفهوم))، مفهوم العذرية، حيث يقاس الكائن انطلاقاً من هذا الشيء وهو الوحيد إلي بوسعه أن يقوض ذلك...

وهذا ما يمكن قوله إجمالاً وبإخلاص بخصوص التطابقات المذهلة في نصوص نيتشه وخصوصاً الإسقاطات الملفتة حول مفهوم غشاء البكارة hymen في كتاب الجلسة المزدوجة...

مع البَين، كذلك، الذي ينسق، انطلاقاً من مكان حيث لا يكتسي أي ((مفهوم)) ـ حتى هذا ((المفهوم)) لا يشكل عند دريدا تحفظاً تتأسس عليه مفاهيم حقيقية ـ تمفصلاً عاماً لمفهومي الدلالة والتركيب. وفي هذا الصدد لسنا أمام إلا بعض العلامات، قبل الانتقال إلى المثال الثالث.

استخلص من العنوان والعنوان الفرعي الفصل الثاني من Igitur.
والعنوان: ((يغادر غرفته ويضيع بين السلالم Il quitte sa chambre et se perd dans les escaliers)). العنوان الفرعي، بين قوسين: ((بدلا من الهبوط على ظهر جواد إلى المنحدر au lieu de descendre à cheval sur la rampe)). وكي أستدل أن لا أحد حتى الآن وضح معنى هاتين الجملتين. لنبدأ بالعبارة الأخيرة وهي تترجم كالتالي: أقتفى أثراً، أي بدلاً من التصرف ككل الناس، كما تصرف الـ ((أجداد)) الذين اكتفوا بتتبع الأثر على طريق مستقيم، مستقر، مطمئن، طريق هو نفسه دائماً، هذا الطريق الثابت والسريع هو الذي يستمر إلى النهاية وإلى الهدف، تأمل خطي نتتبعه لأن الطريق كان هنا منذ حين، وقائم تماماً، وأستخدمه العالم كله. واقع مضحك في تاريخ الفكر. على ظهر جواد.

((Il se perd dans les escalier يضيع بين السلالم))
يقوم Igitur بشيء آخر و يهبط من الدرج ويضيع فيه أي أنه يتيه ماشياً على طريق محطم (الدرجات)، على عدة طرق محطمة (السلالم) التي لا تؤدي إلى أي مكان. يضيع فيها. فكره يعارض السير على طريق مستقيم، ويعارض تتبع الثلم الخطي المرسوم آنفاً، لكنه يتحرك باتجاهات متعددة، متناسلة ومتكاثرة.إنه فكر رجل عظيم، وفكر فنان (سلالم قصر، لرجل نبيل)، إنه فكر مجازف. يضيع فيه في الواقع. في قعر القارورة، هناك سم (الفارماكون): ((قارورة fiole)) عبارة عن جناس لكلمة ((جنون folie)). أما الغرفة، حسناً، فهي تحوي في داخلها كل شيء: فلتضعوا فيها كل شيء.

هو ذا إذن النموذج الممكن لهذه العملية ((المحورية)). والآن أتساءل فيما إذا كانت الكتابة التقليدية الكتابة اللغومركزية، تمثل طريقة تحتمي من الشمس (كما يقال ذلك في صيدلية أفلاطون)، حيث لا يمكن تحديد شكلها أو وجهها مباشرة خشية من الالتباس. من الواضح أن هذه الكتابة لا يمكن أن تكون إلا كتابة سوداء، كتابة معتمة ومظلمة، حيث ينبع ((وضوحها)) من ما يمكن يقصيه هذا الخارج عنها، هذا المنفلت، والمنسحب الخارج عنها، والمنفصل عنها: المعنى والحقيقة ـ حيث تحيل إليهما للدفاع عن نفسها منهما، واللذين كانا وما يزالان يمارسان السطوة عليها دون التفاوض معها: ماهيات أقنومية. لكن ـ هل في هذه الكتابة؟ في الكتابة؟

في هذه الكتابة لا يكون المعنى في مكان آخر، فهو يظهر ويختفي معها، والحقيقة، إذا كان هناك حقيقة، لا يمكنها إلا أن تقيم في هذا اثر، في هذا الثلم الفارغ والمتعدد الذي ليس له بداية ولا نهاية. ولكي يتشظى فيها، فإن هذه الكتابة لا تقول شيئاً، إنما تخلط وتعتم وتشدد على الهوامش وتستولي عليها لمواجهة أي شيء يمكنه أن يتحدد هناك. إنها كتابة غامضة تطمس كل أثر تتركه، تبدد ما تقوله. لا تضع أي شيء في مأمن، إنها تعرض فقط. فهي، إذن، كتابة بيضاء.

في الخارج، هناك الليل، وغياب الشمس، وقتل الأب. إنها كتابة قاتلة لأبيها، كتابة رفضت التضليل مثلما رفضت الاحتماء. إنها كتابة ليلية مظلمة، أي بيضاء. بياض ممزوج بالعتمة، تبدد كوكبي، مجرات. ((كل شيء يشرع في الاشتغال إنما ليس تحت

الشمس بل تحت الكواكب)). وانطلاقاً من مركز غير مرئي أمامنا يشع المعنى، البذار، ثم يضيع.

يمكن أن نجد كل ذلك في المهماز الذي ما يزال يشكل صدمات الأسلوب. صدمات قد تزيد أو تنقص في هذا النص. لأن المقصود هو نص ((يقول)) هنا وهناك حيثما ((يتكلم)). وما يتكلمه ـ من العبارات الواضحة، الملفوظات المباشرة لـ ((خطابه)) ـ، ليس أبدا ما يعنيه. المعنى، أي معنى؟ المعنى الذي يتحرك على طول طبقة لم يبق منها شيء على السطح الخارجي، سوى مقطع بسيط أو حطام ـ ربما سارية السفينة المجردة من الأشرعة، بعد غرقها. أفكر بآليات الحلم (نحن نقيم دائما وسط مجاز الليل، في مركزه). ثمة كلمة في الحلم، شيء ما غالباً ما يُستبدل بآخر ليس له أي علاقة به (لا على مستوى النوع، ولا الصنف، ولا التشابه: و هذا ليس مجازاً، على الأقل حسب أرسطو): أحدهما، مع ذلك، يعبر عن الآخر. ثمة سلسلة من الكلمات (الأشياء) المزيفة تقطع ثانية سلسلة أخرى، غائبة، من المفترض أنها ((السلسلة الحقيقية)) التي تمثل الـ ((حقيقة))، وهي حين تخفي الحقيقة تخفي نفسها أيضاً. لكن هنا، حتى إذا كانت الكتابة معتمة دوما، هناك آليات السهر، حيث تتميز عن عمل الحلم من خلال ((الأجزاء المدببة)) ـ السهام ـ التي تُرمى بدقة ومهارة والتي تضم، من أجل تقويضه، هذا السطح المصقل الواضح الذي يمثله هذا النص، هذا ((الخطاب)) الواضح، السهل، المكشوف.

هناك حيث الخطاب يتحطم من خلال الظهور لإحدى النبال، ربما يمكنكم أن تشاهدوا هذا العمق (بلا قاع) حيث يتم عمل هذا القول وينطلق. أوجدوا الأساليب.

هل ينبغي تبرير إيمائية هذه الصفحات؟ نعم، كان المقصود هنا ـ فيما يتعلق بموضوعها ـ هو ((الأدب)) أو ((الفلسفة))، أي، بالنتيجة، هو ((الخطاب)). كلا هنا، حيث النص (المادة) لا يقدم شيئاً خارجاً عنه. إن من يتحدث عن ((نص)) دريدا، لا يمكنه العودة إلا إلى ما يقوله مجدداً، والغوص فيه. كما في الحالة الراهنة تماماً. حيث النص، كما هو حال نصي، يغوص في نص آخر وصولاً إلى تكراره، حطام ممغنط وتذكاري في ثلم سفينة، إنها هموم ما بعد الكتابة.

حزيران 1973



استهلال

يكتب نيتشه إلى مالفيدا فون مايسنبورغ من مدينة بال عام 1972 (مولد المأساة).

أقتطع، من رسالته، أشكال حاشية ـ هائمة.

((... أخيراً، الرزمة الصغيرة موجهة إليك [أو الطية الصغيرة: لذا، هل يمكننا في وقت ما معرفة ما دار بينهما] ومعدّة لك وفي نهاية المطاف، ستسمعينني من جديد بعد أن انكشف علي غارقاً في صمت حقيقي، صمت القبور... كان يمكن أن نحتفل بلقائنا كاحتفالات مجامعنا الدينية في بال حيث مازلت أحتفظ بذكراها في قلبي... في الأسبوع الثالث من شهر تشرين الثاني ولمدة ثمانية أيام أعلن لي بزيارة سيادية ـ هنا، في مدينة بال Bale ! 'زيارة خاصة لفاجنر وزوجته. لقد قاما بجولة طويلة، أرادا من خلالها مشاهدة مسارح ألمانيا الهامة إنما أيضاً، وبالمناسبة، مسرح طبيب أسنان في بال، وبقربه كان لي شرف التعرف إليه. DENTISTE [في هذه الرسالة الطويلة، كلمة طبيب أسنان من الكلمات الثلاث التي أشير إليها]... في الواقع توصلت مع كتابي مولد المأساة، لأن أصبح اليوم اللغوي الأشد وقاحة [الأكثر وعورة] ولأن أجعل من مهمة الذين

يريدون أن يتحالفوا معي أعجوبة حقيقية من المجازفة، مادام هناك من يطلعني على حكم الموت)).

7 تشرين الثاني 1872

مسألة الأسلوب

العنوان الذي أتناوله في هذه الجلسة هو مسألة الأسلوب (1). غير أن المرأة ستكون محور موضوعي. ولا أدري فيما إذا كان الأمر يتعلق بالمماثل أو بالمخالف.

"مسألة الأسلوب"، كما تعلمون، بلا شك، يأتي في سياق الاستشهاد.

أشير أيضاً إلى أنني سوف لن أقدم هنا شيئاً لا ينتمي إلى الحيز الذي بدأ ارتياد أفقه خلال الأعوام الأخيرة من قبل بعض القراءات التي ستفتح مرحلة جديدة في مسار التأويل التفكيكي، وهذا مؤكد.

وان كنت لم أذكر هذه الأعمال (2) التي أدين إليها الكثير، ولاسيما وجهات نظر شمسية Versions du soleil، المقاربة الذي استلهمت منها هذه المداخلة، فلأنها فتحت الحقل الإشكالي وصولاً إلى الهامش الذي سأمكث فيه تقريباً. فليس ذلك سهواً مني أو نكراناً أو نسياناً أو حتى ادّعاءً في استقلالية مزعومة. بالأحرى بغية عدم

تجزئة الدين بوصفه حاضراً تماماً في كل لحظة على طول مسافة مداخلتي.

مسألة الأسلوب، سبر دائم، وثقل أداة مدببة. أحياناً فقط تبدو كريشة. إنما أيضاً ثقل مسبر، حتى ثقل خنجر. وبمساعدة هذه

الأدوات يمكن، بلا شك، أن نهاجم بقسوة ما اعتادت أن تسميه الفلسفة المادة أو الرحم بغرض ترك دمغة وتخلف بصمة أو شكل، إنما أيضاً لدحر شبح مرعب، أو إبعاده، أو كبحه، أو الاحتراس منه - بالتالي الاستسلام أو التقهقر هرباً قوامه التستر والاحتجاب.

لنترك الحدود غير واضحة المعالم بين ما هو أنثوي وما هو ذكري. ولغتنا تضمن لنا التمتع شريطة ألا نمفصلها.

وأما عن الحُجب، فالأمر مفهوم، فنيتشه كان قد مارس جميع الأجناس. إذن، الأسلوب يمكن أن يتقدم على أنه مهماز، كمهماز يتقدم سفينة ذات أشرعة: هذا الحيزوم rostrum يشقُّ عباب البحر كما يشق صفوف العدو.

ومرة أخرى، باللجوء إلى المفردات البحرية، هذا الصخر الناتئ الذي نسميه المهماز eperon☆ ((يقف صامداً في وجه الأمواج عند مدخل المرفأ)).

الأسلوب، إذن، يمكن أن يكون مهمازاً لنحمي أنفسنا من خطر مرعب، خطر يدفع إلى العماء والفناء، ذلك الذي يأخذ شكل الحضور المتصلب، بالتالي، شكل الإصرار العنيد، شكل المضمون، الشيء ذاته، أي المعنى، أي الحقيقة - هو هذا الذي أوشك أن يتحول إلى لجة، لجة بات على شفير التحجب قبل أن يقوم فعل الاختلاف على فضها.

الوشيك، اسم يطلق على ما يندثر أو على ما يتحجب سلفاً، يخلف دمغة مع ذلك، بصمة منفلتة تكاد لا تتبدى فيما أخذ يتوارى في الآن ذاته وما زال قائماً على الحضور، أمر لابد من أخذه بعين الاعتبار. هذا ما سأتناوله، غير أن هذه العملية لا تحتمل التبسيط والتنظيم دفعة واحدة.

المهماز مفردة تعني بالفرانسيكية francique ☆☆ أو في مناطق ألمانيا العليا (sporo))، بالغالية((spor))، بالانكليزية ((spur)). في المفردات الانكليزية يعني بها مالارميه، احتقر، دحر، رفض، بازدراء. وهنا لا يتعلق الأمر بسحر المجانسة، كل ما في الأمر أن العملية حتمية يقرُّها تاريخ الدلالة وتاريخ اللغات: فالمهماز spur بالانكليزية والألمانية يعني: الأثر، المخر (أثر سير سفينة)، القرينة، الدمغة.

والأسلوب المهمز eperonnant☆☆☆ شكل مديد ومستطيل، سلاح استعراضي ثاقب، حاد الرأس، مدبب، قوته متأتية من متانة الأنسجة، من نقاب البراقع، من عصب الأربطة، من شرائط الضمائد، من ليّها والتوائها، وهو ما يمكن إدراكه واستيعابه كمظلة شمسية. بيد أنه يجب ألّا يغيب عن أذهاننا.

ومن أجل التأكيد على ما يصنع دمغة المهماز المتصل بالأسلوب في مسألة المرأة ـ وهنا غالباً ما أتجنب الصيغ الرائجة، كالعبارة التالية، صورة امرأة، ـ المقصود هنا رؤية مسألة الصورة وهي ترتقي بوصفها مسألة مكشوفة ومتوارية من قبل ما يسمى امرأة؛ ومنذ الآن ولأجل الإعلان عما ينظم لعبة الاحتجاب (شراع سفينة على سبيل المثال) على القلق الحامي apotropaïque؛ وذلك لفسح المجال أخيراً لظهور تبادل ما بين الأسلوب و المرأة لدى نيتشه، في هذا الصدد لا بد من ذكر بعض الأسطر من كتابه المعرفة المرحة، انطلاقا من ترجمة بيير كلوسوفسكي الرائعة: "النساء يباعدن المسافة طبقاً للعملية التي يجرينها (ihr Wirkung in die Ferne). ((أما زال إصغائي منشداً؟ أما زال وحده صرفاً ولا يزاحمه شيء إضافي؟

[إن جميع استفهامات نيتشه تتعلق خصوصاً بالمرأة، استفهامات تتمحور حول متاهة الإصغاء ولها حضور طافح في كتابه المعرفة المرحة (Die Herrinnen der Herren، سيدات الأسياد). يُرفع ستار أو يُزاح بساط ، يتمزق نسيج كتان (Vorhang) ("وينفتح على إمكانات لا نؤمن بها عادة")، عندما يصعد صوت النساء القوي من عمق سحيق، صوت يبدو ويرتفع كأبهى ما يكون الصوت الذكوري، متصاعداً من أعماق المرأة (das Best vom Manne)، محرراً الاختلاف القائم بين الجنسين (uber das Geschlecht hinaus) ومجسداً المثل أعلى. أما فيما يتعلق بتلك الأصوات المعارضة ((المتمثلة بالعاشق الذكوري الأمثل، روميو على سبيل المثال))، نيتشه يبدي تحفظه: ((نحن لا نؤمن بحضور هؤلاء العشاق: هذه الأصوات لها صبغة أمومية أو هي صفات ربات المنازل، وإن ذلك ليتجلى بشكل ظاهر، لدرجة أننا نستشف العشق في نبرتهم))].

((ألست سوى إصغاء صرف، خال من أي شيء إضافي؟ في خضم احتدام الموج الصاخب عند اصطدامه بحاجز الشاطئ [تلاعب بالألفاظ غير قابل للترجمة، مثلما نقول: Hier stehe ich inmitten des Brandes der Brandung. ساعة التحامه بعمود الحديد الذي يقدح ناراً. انه انكفاء الموج على ذاته، بموجب ترجمة كلوسوفسكي، عند اصطدامه بسلاسل من الصخور أو تحطمه على صخور البحر أو ارتطامه بجرف أو بحافة المهماز القاطعة، إلخ]. حيث زبده يشتعل لهبا أبيض وهو ينكفئ راجعاً ليصل إلى أسفل قدمي [ولست سوى حافة المهماز القاطعة] ـ كل ذلك ليس إلا ولولة، وتهديدات،و صرخات تثقب أذني وتحاصرني من كل جانب، بينما في كهفه السحيق جداً يرتل حارث الأرض الموغل في

القدم أغانيه بصوت أخرس [son aria ,seine Arie singt ، آريان ليس بعيداً] مثله مثل هدير الثور حين يصخب دون أن يسمع أنين صداه، تظل قدمه تحفر الأرض وتقلبها وهو يتأمل النغم كما يحفرها قلب الأبالسة المنزوية ما بين الصخور المتشظية. حينئذ مثلما ينبثق من العدم عند أبواب هذه المتاهة الجهنمية يتبدى شراع عملاق وهو يبتعد فقط مسافة بعض أذرع (Segelschhff)، وينساب فوق الأمواج بصمت شبحي. يا لهذا الجمال الشبحي! أي سحر مارسه علي؟! ماذا ؟ هذا الزورق الصغير [هنا كلوسوفسكي يكثف كلمة - الزورق الصغير - بمجموعة من أغنيات خاصة بـ sich ((hiereingeschifft))] أيحمل معه راحة العالم الصامتة ؟ تمكث هناك سعادتي الخاصة، في هذا المكان الهادئ، وأناي أيضا أكثر هناء، وأناي الثانية هل تنعم بالخلود؟ ألم تمت بعد، ألم تعد حية؟ أليست هي أناي التي تنزلق على الأمواج وهي القائمة بين - بين (Mittelwesen)، أهي تلك الأنا الطيفية الصامتة والمرئية؟ هل تشبه السفينة التي تتهادى بأشرعتها البيضاء على البحر كفراشة عملاقة ؟ آه! كم هو ممتع هذا التحليق فوق الوجود! (Uber das Dasein hinlaufen)، نعم، هذا ما ينبغي أن يحدث - هذا الصخب (Lärm) هل صنع مني إنساناً غريب الأطوار (Fantasten)؟ كل هذا الاضطراب الكبير يدفعنا إلى تخيل الغبطة في موضع هادئ وبعيد (Ferne)، حين يغدو المرء فريسة لصخبه الخاص يجد نفسه كالموج المرتطم على الجرف (Brandung، أيضاً) بين مد وجزر مشاريعه (Würfen und Entwürfen)، إنه يرى بلا ريب كائنات ساحرة وصامتة وهي تنساب فوق الأمواج أمامه،

حيث يتمنى بهجتها ويتوق إلى خلوتها (Zurückgezogenheit: كائنات هي نساء (es sind die Fraue).

((يحلو له أن يتخيل أناه المثلى وهي تقيم هناك في خلوة النساء (sein bessers Selbst): في هذه الأمكنة الهادئة يمكن لأعنف صخب (Brandung) أن يستكين كسكينة الموت (Totenstille) ويتحول إلى صمت الأموات وتصير الحياة حلما للحياة "uber das Laben")).

المقطع السابق، Wir Künstler! بعنوان: نحن الفنانون الآخرون! ، والذي كان مطلعه ((عندما نعشق امرأة))، يصف الحركة التي تجرف في الوقت ذاته خطر الموت النائم، وحلم الموت، وتسام الطبيعة وإخفائها. إن قيمة الإخفاء لا يمكنها أن تنفصل عن علاقة الفن بالمرأة: ((... يحلق مترنحاً عند سماء ذهننا روح الحلم وقوته، وها نحن بأعين مفتوحة نصعد أخطر الدروب من غير أن نهاب الأخطار،التي يمكنها أن توصلنا إلى أبراج المخيلة وسطوحها، وعلى أفق الأجراف المائية، وفوق أبراج نزواتنا))، من دون أن يستولي علينا دوار البحر، وكأننا ولدنا كي نبلغ القمم العالية - نحن الآخرون النائمون نهاراً! نحن الفنانون الآخرون! نحن مواربو الطبيعة! نحن المتهورون والباحثون عن الله (Mond - wir und Gottsuchtigen)! نحن المسافرون في صمت الموت، مسافرون لا يبالون التعب، فوق القمم الشاهقة دون أن تبدو قمماً، بل على العكس نرى أنها سهول لأسمى يقيننا!)).

((مع ذلك! مع ذلك! أيها المتقد حماساً حتى وإن كنت على متن الأشرعة الجميلة، يظل المجداف صاخباً بإيقاعه (Lärm)، للأسف يبقى الصخب قائماً، (kleinen erbärmlichen Lärm). ويظل سحر النساء الأخّاذ يرسل عبقه من بعيد (عملية تحدث عن بعد)، وللتحدث بلغة الفلاسفة، ثمة مسافة لا بد وقبل كل شيء أن نقطعها)).

أشرعة

فبأية خطوة تنفتح هذه المسافة Dis ـ tanz ؟ الكتابة النيتشوية تحاكي هذه المسافة، بتأثير أسلوب قائم بين الاستشهاد اللاتيني (actio in distanse) الذي يحاكي بسخرية لغة الفلاسفة ونقطة التعجب، الخط الذي يشطر كلمة Dis ـ tanz إلى شطرين: الكلمة التي تدعونا دعوة على شكل مزاح أو لعبة ظلال والتي لا تفتأ تلوح لنا من بعيد فتجعلنا نحلم بالموت ونتمناه.

تمارس المرأة إغواءها من بعيد، المسافة تلك هي عنوان سلطتها. بيد أنه لا بد من أخذ مسافة من سحر غنائها، لا بد من أخذ مسافة من المسافة، ليس فقط، كما يُعتقد، لتحاشي سحر الفتنة وغوايتها فحسب، إنما بغيةَ الشعور بها أكثر.

ثمة ضرورة للمسافة. لا بد من أخذ مسافة (Distanz!)، التي نفتقدها، ونعجز عن ممارستها، وهذا ما يشبه نصيحة يسديها إنسان لإنسان آخر، لإغوائه بل ويستسلمٍ لغوايته.

إذا كان لا بد من البقاء بعيداً عن سحر المرأة (de l'actio a distans)، والمقصود هنا الاقتراب، ما خلا الخشية من الموت ذاته، ((فالمرأة)) ربما ليست شيئاً ما، وليست هوية محددة لشكل يعبر عن نفسه عن بُعد، بُعد شيء آخر بحيث يمكن لنا الاقتراب أو الابتعاد

عنها. ربما هي نقيض الهوية، نقيض الصورة، ربما كانت التصنع أو السيمولاكر، أو هوة المسافة، أو تجاوز المسافة، أو كسر المسافة، أو المسافة نفسها، إذا كان من المستطاع القول، المسافة المستحيلة، المسافة الحقيقية.

المسافة تمتد، والبعيد يبتعد أكثر، لابد من اللجوء هنا إلى الاستعمال الهيدجري لكلمة Entfernung: فهي في آن التباعد، والبعد، وبعد البعد، وبعد البعيد، والتفريق، والهدم (Ent) المتشكل كاللغز الذي أحجب من جراء التقريب.

إن الافتتاح الذي يُزاح والذي يتصل بالـ Entfernung يتيح الفرصة للحقيقة، والمرأة تنأى عن نفسها فيها. ليس للمرأة هوية لأن المرأة لا تفتأ تبتعد عن ذاتها. فهي التي تغرقنا وتحجب حتى القاع في عمقه السحيق والى مالا نهاية كل ذاتية، كل هوية، كل حيازة. هنا، يغرق الخطاب الفلسفي ويصبح عرضة للضياع والتيه. ليس للمرأة حقيقة لأن الحقيقة كامنة في نأي الحقيقة عن ذاتها. وما المرأة سوى الاسم الذي يجمع الحقيقة ونقيضها.

تأسيساً على ما تقدم لا بد من التمسك بهذه القضية من ضمن قضايا أخرى المتعلقة ببعض النصوص. من جهة، ينطلق نيتشه من صورة تكاد تكون رمزية وفق كيفية سنصفها لاحقاً: الحقيقة امرأة أو صيرورة احتجاب كما يتوخاه الحياء الأنثوي. ثمة مقطع غالباً ما يتناساه البعض يطور تواطؤ المرأة، الحياة، الإغواء، الحياء وكل مؤثرات فعل التحجب، بدلا من وحدتها (Enthullung Schleier Verhullung). إنها مشكلة أكثر ارتياباً، مشكلة ما لا ينكشف سوى مرة واحدة، das enhullt sich uns einmal. ولنا الآن أن نذكر السطور الأخيرة من هذا المقطع: ((... إن الواقع الذي لا

يكتسي بالألوهية لا يمنحنا الجمال مطلقاً، لأن الألوهية لا تكشف لنا عن الجميل إلا مرة واحدة! أي أن العالم الضاج بالأشياء الجميلة يفتقر للحظات الجميلة وإلى الإشراقات الجميلة لأشياء مماثلة. بيد أن ذلك ربما كان يصنع سحر الحياة في وفرتها، فالحياة مغطاة بحجاب منسوج من الذهب (golddurchwirkter Schleier)، حجاب له إمكانات جميلة، تمنحها هيئة واعدة، صامتة، هيئة يمازجها الحياء، التهكم، الرقة، الإغراء. أجل ! الحياة امرأة!)).

من جهة أخرى، يعتقد الفيلسوف بأن الحياة هي امرأة، أمر ساذج ومناف للحقيقة بوصفها امرأة. فهو لم يفهم شيئاً لا من أمر الحقيقة ولا من أمر المرأة. لأن المرأة لو كانت الحقيقة لعلمت بأنها ليست الحقيقة، لأن الحقيقة غير موجودة ولا يمكننا أن نمتلكها. فهي امرأة بوصفها لا تؤمن بالحقيقة، بل لا تؤمن بما هي عليه في الواقع، خلافاً للاعتقاد الذي يزعم أنها، هي، إذن، فهي ليست هي.

هكذا فهي تمثل المسافة حين تخفي الهوية الخاصة بالمرأة لتحبط الفيلسوف الفارس، على الأقل انه لم يتلقَّ من المرأة نفسها سوى مهمازين، ضربة أسلوب أو ضربة خنجر حيث تبادلهما يبدد معالم الهوية الجنسية: ((كأن أحدهم يعجز عن الدفاع عن نفسه وبالتالي لا يرغب في ذلك، وهذا برأينا لي عاراً بالنسبة إليه: إلا أننا لا نكنّ أي تقدير لمن لا يمتلك إرادة الانتقام والقدرة عليها ـ لا يهم إن كان يتعلق الأمر برجل أو بامرأة. وهل بوسع أي امرأة أن تحتفظ بنا (أو أن "تفتننا"، كما يقال)، إذا لم نكن نتخيل أنها تجيد عند الحاجة استعمال الخنجر (irgendeine Art von Dolch) ضدنا؟ ـ أو حتى ضد نفسها: وهذا ما يشكل في بعض الحالات الانتقام الأكثر

رفقاً (الانتقام الصيني). هنا المرأة، العشيقة، عشيقة نيتشه تشبه بانتازيللا. (مع شكسبير، كليست مذكور في كتاب إرادة القوة، بصدد العنف الموجه إلى القارئ، وبصدد "لذة الإخفاء". كليست كان أيضاً كتب "ابتهال زرادشت"). جنس مستور بصورة شفافة، حد لسان موجه ضد صاحبه، الأمر ذاته بالنسبة لليكراس وهو يتلقى خنجر كراناش. كيف يمكن للمرأة أن تكون الحقيقة وهي لا تؤمن بالحقيقة؟ وكيف يمكنها أن تكون الحقيقة وهي مازالت تؤمن بها؟

الانفتاح على الآخرة: (لنفترض أن الحقيقة امرأة، أليس علينا أن نشك أن جميع الفلاسفة، بوصفهم عقائديين، أساؤوا فهم النساء "sich schlecht auf Weiber verstande، أو أساؤوا القيام بدورهم"؟ وأن الجدية المفزعة،بوصفها إفشاء للسر يمكن بواسطته أن يتقصوا الحقيقة،وهذا أمر غير موفق وغير لائق وكأنهم بهذا يهدفون إلى القبض على فتاة " Frauenzimmer، أي: فتاة ساقطة une "femme facile?).





في هذه اللحظة، يسعى نيتشه إلى تحويل وجهة حقيقة المرأة، أي حقيقة الحقيقة: "من المؤكد أنها ترفض الانقياد ـ وكل نوع من أنواع الدوغما يقف اليوم وقفة حزينة وكئيبة. إنها مازالت في هيئة الواقف!": المرأة (الحقيقة) ترفض الانقياد.. إزاء الحقيقة ـ المرأة، الحقيقة ترفض لانقياد. وما يتصل بالحقيقة يرفض الانقياد، هو الأنثوي، ولا يمكن ترجمته بالأنوثة، أنوثة المرأة، الجنسانية الأنثوية وتيمات أخرى تتصل بفكرة الهوية التي يمكن التمسك بها عندما نبقى سجناء ترهات الفيلسوف الدوغمائي، أو بلاهة الفنان، أو الغاوي الذي يفتقر إلى التجربة.

هذا الابتعاد عن الحقيقة الذي يرتفع بنفسه، وينهض بين خطين (تآمر، صرخة، سرقة، قبضة رافعة) هو كل ما سيرغم في كتابة نيتشه بوضع "الحقيقة" بين خطين، الحقيقة الصارمة ـ وما سوف يدون الحقيقة ـ الحقيقة الصارمة ـ يدون بشكل عام "العملية" الأنثوية، من غير أن نقصد الأنثى. فعندما تكتب عن نفسها، يعود الأسلوب إليها ذاتها، و إذا كان الأسلوب (كالقضيب الذي يشكل حسب فرويد "النموذج الأصلي الطبيعي للتيمة ") يمثل الرجل، فإن الكتابة تكون المرأة.

كل هذه الأسلحة تنتقل من يد لأخرى، تنتقل من نقيضة لأخرى، والمسألة تبقى مرتبطة بما أقوم به هنا وفي هذه اللحظة.

هذه القضايا المتعلقة بالمظهر الأنثوي، ألا ينبغي التوفيق بينها وبين المدونة الكبرى والعنيفة للأنثوية المضادة التي وضع أسسها نيتشه؟ التطابق، مفردة سأقابلها مع مفردة التوافق المتماسك، مفردة ضاجة بالألغاز إنما ضرورية بشدة. وهذا على الأقل يتصل بفرضية التواصل الراهنة.

إن حقيقة المرأة تكمن في الشكوكية كما تكمن في التستر والاحتجاب، هذا ما يمكن التفكير به. وكلمة σχεΨις المتصلة بالـ "حقيقة" لها عمر المرأة: ((أخشى أن تكون النساء العجائز "altgewordene Frauen" أكثر ارتياباً في أخفى خفايا قلوبهن من كل الرجال: فهن يعتقدن أن سطحية الوجود هي ماهيته الحقيقية، وبأن كل فضيلة وكل عمق للروح ليست بنظرهم إلا إخفاء (Verhüllung) لهذه "الحقيقة"، إخفاء يشتهيه لـ pundendum كثيراً ـ بالتالي إنها قضية التوافق والحياء، وليست شيئاً آخر!)) (العلم المرح "64"، راجع أيضاً وبالأخص نهاية مقدمة العلم المرح).

((الحقيقة)) لا تكون إلا مظهراً سطحياً، وقد لا تصبح حقيقة عميقة وساطعة ومرغوب فيها إلا من خلال تأثير الاحتجاب l,effet d,un voile: حقيقة تغطي ظاهر حركة الحياء دون أن تكون معلقة بين خطوط تحاصرها. قد يكفي تعليق الحجاب أو تركه يسقط بطريقة أخرى كي لا تكون هناك حقيقة ما أو "الحقيقة" بمفردها ـ الحقيقة المكتوبة تكمن في سقوط الحجاب Le voile /tombe .

إذن، ما مبرر وجود الذعر، الخوف، ((الحياء pudeur))؟

إن المسافة الأنثوية المجردة تعلق الحقيقة علاقتها بالخصاء. يمكن أن يكون فعل التعليق هنا بمعنى مد أو بسط قطعة قماش أو أوقف علاقة، إلخ.، علاقة تبقى معلقة ومؤجلة وسط الحيرة.

قرابة معلقة بفعل الخصاء: إنما ليس بحقيقة الخصاء، الحقيقة التي لا تؤمن المرأة بها، ولا بالحقيقة بوصفها خصاء، ولا بالحقيقة ـ الخصاء. إن الحقيقة ـ الخصاء هي شان الرجل وهي الانشغال الذكوري الذي لم يكن قديماً ولا مثار ارتياب ولا يحتجب كفاية، والذي، في سذاجته وبلاهته (بلاهته الجنسية،بلاهة تهب لنفسها عند الحاجة تمثيل الهيمنة البصيرة) يفرز خديعة الحقيقة ـ الخصاء. (ربما لابد من التساؤل حول هذه النقطة ـ الانتشار المجازي للحجاب؛ للحقيقة الناطقة، للخصاء ونزعة القضيب المركزية في الخطاب اللاكاني على سبيل المثال).

(المرأة) ـ الكلمة تسترعي الانتباه ـ لا تؤمن كثيراً بالوجه الآخر الصريح للخصاء، أي نقيض الخصاء. إنها مراوغة مركزة في هذا الصدد وتعلم ـ عن ذاتها، عن مسارها على الأقل، عنا نحن، لكن من هم نحن ؟ لا بد من معرفة ذلك ـ تعلم بأن إطاحة كهذه تنزع عنها كل إمكانية التصنع أو السيمولاكر، وتعود في الحقيقة إلى نفسها وتثبتها على نحو مؤكد وأكثر من أي وقت مضى في الآلة القديمة، في نزعة القضيب المركزية بمساعدة عرابها المتواطئ، صورة معاكسة لأحداق العيون، تلميذ مشاغب،أي تلميذ مهذب من وجهة نظر المعلم.

بيد أن ((المرأة)) تحتاج إلى فعل الخصاء، فمن دونه لا تتمكن من إغواء الرغبة وكشف النقاب عنها ـ من المؤكد أنها لا تؤمن به. لا تؤمن به بوصفها ((امرأة)) بالرغم من أنها تمثله،عبر مفهوم جديد أو

بنية جديدة تتصل بعقيدة تثير الضحك . إنها تعرف عن الرجل معرفة لا يمكن لأي فيلسوف دوغمائي أو ساذج أن يقيس نفسه بها بمعزل عن حدوث الخصاء. صيغة يتعين تغيير وجهتها بمنتهى الحكمة، فهي تشير أولا إلى أن مكان الخصاء غير محدد، إشارة لا يمكن البت بها، فهي نقيض ـ إشارة، إشارة تحتجب على النتائج غير المحسوبة. حاولت أن انوه إلى ذلك في موضع آخر (3)، بالعودة إلى المقابل الصارم لتأكيد الخصاء أو نفيه،الخصاء ونقيض ـ الخصاء، الصعود assumption والإنكار، وتالياً إلى التطوير فيما بعد مقابل حجة الغمد Argument de la gaine (4) المتحولة بدءاً من نص فرويد حول التعويذية .

الحُلي

إن تم الخصاء فسيكون له ميزة تركيب مالا يمكن البت به والمتصف بالثبات، من خلال إلغاء كل الخطابات الموالية والمعادية pro et contra ومساواتها. إنها محاولة عابثة، محاولة لا تحدث من دون فائدة. من هنا كانت عبارة ((Skepsis des Weibes)) بحدودها القصوى.

وما إن تمزّق حجاب الحياء أو الحقيقة التي قمنا بتغليفها فيه بعد الإمساك بها في موقع شهواني في أقصى درجة من الجهالة الممكنة، فان شكوكيتها لم يعد لها حدود. وحين نقرأ Von der weiblichen Keuschheit (في عفة النساء، المعرفة المرحة): فان عليهن ((أن يرين الحب يتصارع مع الحياء))، وان يشعرن في الوقت عينه بالانخطاف والتضحية بالذات والواجب والشفقة والهلع الناتج عن التجاور الذي لا يمكن تصوره بين الله والحيوان وما لا أدريه أيضاً)) وهنا تتوطد فلسفة المرأة وشكوكيتها في حدودهما القصوى. وفي هذا الفراغ تلقي المرساة (die lezte Philosophie und Skepsis des weibes an diesem Punkt ihre Anker wirft) وتنزع نحو الثبات.

المرأة إذن تهتم قليلاً بالحقيقة، تؤمن بها أقل مما تؤمن بذاتها الخاصة، الحقيقة التي لا تعنيها. هي ((الرجل)) الذي يعتقد أن خطابه حول المرأة أو حول الحقيقة مثار اهتمام - تلك هي المسالة الطوبوغرافية التي كنت أخطط لها، والتي كانت تنسحب أيضا باستمرار، المسالة المتعلقة بما لا يمكن حسمه والمتعلقة بالخصاء - المرأة والتي تواربها. فالرجل هو الذي يؤمن بحقيقة المرأة، المرأة - الحقيقة. والواقع إن الأنوثة هي مثار سخرية من قبل نيتشه، وهي التي تمثل الفعل الذي من خلاله تريد المرأة أن تماثل الرجل، والفيلسوف الدوغمائي الذي يتبنى الحقيقة، والعلم، والموضوعية، أي كل الوهم الرجولي، وتأثير الخصاء المرتبط به.

النزعة الأنثوية تبتغي الخصاء - كذلك خصاء المرأة وتنتهج أسلوباً خاصاً بها. بيد أن نيتشه ينتقد غياب الأسلوب في نزعة الأنوثة: ((أليس من الاشمئزاز أن تتأهب المرأة كي تصبح عالمة wissenschaftlich؟ من حسن الحظ حتى الآن أن تفسير ذلك (Aaufkalren) كان من شأن الرجال، أي ملكتهم (Manner - Gabe - Sache,Manner) - ونحن جزء منهم (unter sich))) (Jenseits ,232 أنظر أيضاً 233) . من جهة أخرى، من الواضح أن (206) الرجل الذي يمتلك معرفة متواضعة، هو ذاك الذي لا يبدع،لا يبتكر، بالتالي يكتفي بامتلاك معرفة نظرية، حيث ((تشبه نظرته بحيرة ساكنة وحزينة)) إلا أن بوسعها أن تصبح ((نظرة ثاقبة تجاه ضعف الكائنات الفائقة إذ لا يستطيع أن يتساوى معها))، هذا الرجل ذو المعرفة العقيمة يماثل فتاة شاخت باكراً.

هنا، يمكن تبرير مواقف نيتشه، بوصفه مفكراً له آراؤه في المرأة الحامل. فالرجل والمرأة لديه سيان فيما يخص الإطراء. وبما أنه كان يبكي بسهولة عندما كان يتحدث عن رأيه بالمرأة حامل، فغالباً ما أتصوره يبكي ودموعه تنهمر على بطنه (1). ((... وبحضور ما تكتبه النساء عن أنفسهن، من الجائز التساؤل مع شيء من الحذر فيما إذا كانت المرأة تبتغي ـ يشير نيتشه ـ ويمكنها أن تبتغي بالأخص شرحاً (Afkalarung) عن ذاتها الخاصة... وإذا كانت المرأة لا تبحث عن زينة إضافية لأجلها (einen neuen Putz fursich) ـ فإني أعتقد أن فعل "تزين" ينتمي إلى الأنوثة الخالدة ـ فإنها تشعر بان شيئاً ما يهددها، ربما بذلك تميل إلى فعل السيطرة (Herrschaft). لكنها لا تريد الحقيقة (Abeer es will nicht Wahrheit). فما علاقة المرأة بالحقيقة؟ منذ البداية، لم يكن هناك شيء غريب على المرأة ولا معاكس لها ولا معادي لها سوى الحقيقة ـ فبراعتها تكمن في الكذب، وقضيتها الأساسية هي الظهور (Schein) والاحتفاء بجمالها، (232).




التصنع

إن مجمل قضية المسار الأنثوي يكمن في هذا المظهر الطافح بالمتناقضات. فالمرأة لها نمط مزدوج ومتناقض، ندينها ونعطف عليها في الوقت ذاته، تماماً كما الكتابة على نحو منتظم وبلا مصادفة. إنها تخضع حجة الوكيل لمنطق الأواني، ذلك هو نموذج الحقيقة. وتنعم بقوة تضليلية، تحدد الدوغمائية، تغوي الرجال وتضلل السذَّج والفلاسفة. لكن بوصفتها هكذا فإنها لا تؤمن بالحقيقة مع أنها تجد مصلحتها في هذه الحقيقة التي لا تعنيها، فهي النموذج، النموذج المثالي هذه المرة، بالأحرى النموذج السيئ باعتبارها النموذج المثالي: إنها تمارس لعبة الإخفاء والتستر، لعبة الزينة، الكذب، الرياء، لعبة الحنكة الماهرة، بالنتيجة تمتلك قوة إقناع هائلة. لو أردنا إدانتها، سيكون ذلك بمقدار ما تنفي هذه القوة الإقناعية من وجهة نظرٍ الرجال بمقدار ما تكذب وهي مازالت تؤمن بالحقيقة وتعكس نظرياً الدوغمائية الغبية التي تثيرها.

وبهذا الإطراء للتصنع، ((للذة للتصنع)) (die Lust an der Verstellung)، للتاريخانية، لمفهوم الفنان الخطر، فان المعرفة المرحة تضع الفنانين من بين اليهود والنساء في مرتبة خبراء التصنع دائماً. مع أن الرابطة التي تجمع اليهودي والمرأة قد لا تكون رابطة

تافهة. لكن نيتشه غالباً ما يعتبرها رابطة منسجمة، هذا ما قد يحيلنا إلى دافع الخصاء والسيمولاكر، وصولاً إلى سيمولاكر الخصاء حيث ختانه ربما يغدو علامة أو اسم العلامة. نهاية هذا المقطع حول ((الغريزة البهلوانية)) (361): ((...أي ممثل جيد ليس يهودياً اليوم؟ أديب فطري، معلم فعلي لكل الصحافة الأوربية يمارس اليهودي هذه القوة الخاصة به بمقتضى قدراته كممثل لأن الأديب هو ممثل بجوهره: يمثل في الواقع الـ ((الاختصاصي)) و الـ ((خبير))، وأخيراً النساء: دعونا نفكر بتاريخ النساء بمجمله ـ (هذا التاريخ، في الحال، هو التاريخ المتواتر للتاريخانية وللهستيرية،لابد أن نقرأه مجدداً كصفحة من تاريخ الحقيقة) أليس هن قبل كل شيء بارعات في التمثيل؟ ويمكن أن نسمع الأطباء الذين ينومون مغناطيسياً فتيات فاتنات (Frauenzimmer) أخضِعوا لسحر السيدات. ماذا ينجم عن ذلك دائماً؟ هي أنهن ((يعطين أنفسهن أدواراً)) حتى عندما يهبن أنفسهن.. (" Dab sie sich geben" مرة أخرى نحن بصدد دراسة لعبة الخطوط وليس الفواصل)، المرأة فنانة بارعة بكل معنى الكلمة... (5).

ولإثارة هذه المسألة، لا بد من التذكير في لحظة هذا الإطراء الملتبس، القريب جداً من الاتهام، بأن مفهوم الفنان يتباين دائماً. فهناك الفنان المشعوذ الذي يمثل الإخفاء الإيجابي، لكن ثمة أيضاً الفنان الهستيري الذي يمثل الإخفاء الارتكاسي المتعلق بنشأة ((الفنان الحديث)). وهذا الأخير يقارنه نيتشه بدقة بـ ((هستيرياتنا البدائية))، وبالـ ((نساء الهستيريات)). ونيتشه الذي يحاكي أرسطو يهين كذلك النساء الشابات (المعرفة المرحة، 75، الجنس الثالث). ((وفنانونا في الواقع ليسوا إلا من صنف النساء الشابات الهستيريات! غير أنه يتحدث ضد

الـ "يوم" وليس ضد الفنان)). (مقطع مذكور من قبل كلوسوفسكي، ومعنون: نيتشه والحلقة المفرغة).

في هذه اللحظة لا بد من أن أثبت اللعبة المتصلة بـ ((وهب donner))، ((وهب نفسه se donner)) و((اعتبر نفسه se donner pour))، لنكتشف أن استحقاقاتها تزيغ بعيداً جداً. فقضايا الفن، الأسلوب والحقيقة لا يمكنها أن تنفصل عن قضية المرأة. لكن وجود هذه الإشكالية المألوفة يعلق السؤال التالي: ((ما المرأة؟)). لم يعد بوسعنا البحث عن المرأة أو أنوثة المرأة أو الجنسية الأنثوية. على الأقل لا يمكننا أن نكتشف كل ذلك بناءً على النموذج المعروف للمفهوم أو للمعرفة، حتى لو تمكنًا من الامتناع عن البحث.

الهوامش

(1) هذا العنوان يحيل على الترجمة الأولى كما يحيل إلى المناسبة الأولى لهذا النص: المؤتمر الذي كان نيتشه موضوعه في Cerisy - la Salle في تموز من عام 1972. والترجمة الثانية تلك التي سنعتمدها اليوم هنا، نشرت أولاً في مطابع Corbo e Flore (فيينا 1976 مقدمة ستيفانو آغوستي، رسوم فرانسوا لوبريو)، وذلك بموجب إجراء رباعي اللغة: الفرنسية، الإيطالية، الانكليزية، الألمانية.

(2) كان هؤلاء المؤلفون حاضرين في هذه الجلسة وهم: ساره كوفمان، فيليب لا كو لابارت، برنار بوترا، جان ميشيل راي.

☆ لفظة eperon تعني في آن: ((المهماز))، ((المنخس))، ((الشوكة))، ((الحيزوم)).

☆☆ الفرنسيك، لغة ألمانية يتكلمها قسم من الفرنجة.

☆☆☆ من الفعل eperonner بمعنى نكز وصدم، أو الأسلوب المعد للمواجهة والقتال.

(3) التبدد، أو: الانتثار (le seuil ,1972)، ص 47 وفي مواضع أخرى.

(4) راجع كتاب نواقيس (Galilée ,1974)، ص. 234 و252.

(5) ((الأمهات. للحيوانات رأي في الأنثى مخالف لرأي البشر، فالأنثى تشكل بالنسبة لهم العنصر المنتج، وهم يجهلون الحب الأبوي، بل لديهم شيء ما يشبه الحب الذي نكنه لأطفال العشيقة والطريقة التي نعتادهم عليها. تجد الإناث في صغارهن إرضاء لحاجة

الهيمنة لديهن لحاجة التملك والانشغال، شيئاً يفهمنه تماماً، يمكنهن أن يثرثرن معه، هذا كله يشكل الحب الأمومي، شبيهاً بحب الفنان لعمله. لقد جعل الحبَل النساء أشد حناناً، أشد صبراً، أشد هلعاً، وجعلهن أشد استعداداً للخضوع؛ كذلك يطور الحبل الفكري، حيث يغذّي طبع الاستغراق في التأمل، القريب من الطبع الأمومي ـ إنهم أمهات في صفات ذكور ـ يعتبر الذكر عند الحيوانات الجنسَ الأجمل)). ((المعرفة المرحة)) 72.

إذن، تحدد صورة الأم طبائع المرأة. الطبائع التي تتحدد وتتم منذ الرضاعة: ((هبة أمومية)). كل رجل يحمل صورة المرأة المطابقة لصورة أمه: إنها هي التي تدفعه إلى احترام النساء عامة أو إلى احتقارهن أو الشعور باللامبالاة تجاههن (إنساني مفرط في إنسانيته، 380).



تاريخ عشرة



أود الآن أن أعلن أنه حين تتجه مسألة الأسلوب صوب جسم المرأة،صوب حجاب الحقيقة وسيمولاكر الخصاء، يمكنها بل يجب عليها أن تقاس بمسألة التفسير الكبيرة لنص نيتشه، تفسير التفسير، التفسير المقتضب جداً؛ وذلك لحلها أو تجريدها من أهليتها son énoncé.

وإذا قمنا بتقدير هذه المسالة، عندئذ كيف يمكن اقتصاد القراءة الهيدجرية لـ نيتشه، نقطة أخيراً لا بد من أخذها في الحسبان، جهداً بُذل في فرنسا، بموجب دوافع كان يمكن تحديدها، من أجل حجبها، أو تجريبها، أو تأخيرها؟

غالباً ما كنت أنطق كلمة الخصاء من غير أن أمتلكها، على الأقل من حيث المظهر، كلمة لها مكانتها في نص نيتشه. لا بد من أن أعود إليها الآن.

وخوفاً من المفاجأة انطلاقاً من بعض المشاهد الهيدجرية بامتلاءاتها وفجواتها، ببروزاتها وعائداتها أقوم بهذه العودة. فكتاب هيدجر الشهير هو من البساطة في موضوعه بحيث نميل إلى قراءته في عموميته. ينفتح، كما هو معروف،على مشكلة إرادة القوة بوصفها فنا وعلى مسألة ((الأسلوب الجذل)).

وبصدد التضمين أو المواكبة، أذكر ثلاثة تحذيرات ذكرها هيدجر. وهي تبدو لي ملحّة ولا يمكن تأجيل البت فيها:

1 ـ التحذير ضد الالتباسية المجملة، الالتباسية العمياء إزاء الفن مثلما إزاء الفلسفة، التي تؤدي بنا إلى مثل هذه القضايا النيتشوية التي يتم تفكيكها بسرعة مثلها مثل تاريخ الفيلسوف — الفنان المنفتح من الآن وصاعداً على كل الاحتمالات، فإن عنف المفهوم يمكن أن يبدو غير قابل للمعالجة، بحيث يمكن قول أي شيء والكفاح من أجل نقيض المطابقة، وذلك لطمأنة النظام والتأكيد عليه ، وجعله خارج الاستهداف، النظام الذي نؤمن بمعارضته؛ على سبيل المثال الفلسفة، إنما أيضاً السلطة، القوى المتسلطة، قوانينها، شرطتها ـ حيث لا بد من أن نكون حذرين في قول حقيقتها.

2 ـ التحذير من الالتباس بين ((الأسلوب الجذل)) و الأسلوب ((البطولي المتبجح)) (prahlerischen ـ heroisch)، بغزارته الشبه مفرطة، الذي هو من فعل الطبقة ((المثقفة))، يقول نيتشه، الذي يقصد بهذه الكلمة الطبقة الدنيا من الجهلة الفاجنريين، المتمثلة بـ ((حاجة صغار البورجوازيين، يعلق هيدجر، لهمجية عابثة)).

3 ـ ضرورة قراءة نيتشه عبر مساءلة تاريخ الغرب باستمرار، بالأخص عندما نخلص في النهاية على أنه أوهام دنيوية، لا بد من اجترار الأفكار المتلقاة ونحن إذ نعيش في دائرة ((اللا جدوى))، ((مستسلمون لحكم التاريخ)).

من هذا المقطع ذاته، أقتطع الآن ثلاث قضايا. قضايا لا تضع حداً لحركة التحليل الهيدجرية التي لا بد من متابعتها هنا.

1 ـ الاستطيقيا القديمة، حسب نيتشه، كانت استطيقيا خاصة بالمستهلكين السلبيين والمتلقين، فكان لا بد استبدالها باستطيقيا خاصة

بالمنتجين (erzeugenden , zeugenden schaffenden). كما ينبغي أن تتبع استطيقيا أنثوية استطيقيا ذكورية . وبما أن المقطع 72 من العلم المرح أثبت ذلك عبر نصوص أخرى كثيرة ، فإن إنتاج الاستطيقيا ذكوري في نظر نيتشه كما في نظر التراث بمجمله، فأم منتجة أو مبدعة هي أم ذكورية. يذكر هيدجر: استطيقيتنا كانت أنثوية (Asthetik ـ ein Weibs) بمعنى أن الوحيدة هي الطبيعة الفنية القابلة للتأثر (Empfangliche) التي صاغت تجربتها المتعلقة بالسؤال: ما الشيء الجميل ؟ في كل تاريخ الفلسفة وحتى يومنا هذا يحاول الفنان الهروب من هذا السؤال (fehlt der Kunslter).

بمعنى آخر، أو عبر ترجمة أخرى (هيدجر لا يقول ذلك) وحتى الآن،يبقى الفن هدف فيلسوف الفن، المنشغل دائماً به ولا يلمسه وفي بعض الحالات يتصور أنه بات فناناً بينما، هو، يكتفي التحدث عن الفن، هذا الفيلسوف هو امرأة: امرأة عاقر، بالتأكيد، وليست ((männliche Mutter)). أمام الفن، يظل الفيلسوف الدوغمائي، المتملق الأخرق كعالم من الدرجة الثانية، كذا يظل عاجزاً كامرأة عجوز.

بيد أن نيتشه يستخدم هنا موضوعة فلسفية philosopheme تسمى إنتاجاً أو إبداعاً، مع كل تضميناته شبه الخفية والتي تنطوي ببساطة على الإبداعية، على الفاعلية، على الأصول، على الإيضاح، وبكلمة على التقديم، على الحضور الجلي. ويسجل هذا المفهوم المداعب للميتافيزيقيا في التعادل التقليدي المفترض، بدءاً من أرسطو حتى كانط وصولاً إلى هيجل (في تحليله المعروف جداً عن سلبية المتعة البظرية jouissance clitoridiene)، بين الإنتاجية النشطة

أو الإخبارية من جهة والرجولة من جهة أخرى، بين السلبية الماحلة والمادية من جهة والأنوثة من جهة أخرى. ما يثر هنا التناقض، قضايا أخرى حول المرأة، سنعود إليها فيما بعد.

2 ـ يرى هيدجر أن فكر نيتشه حول الفن قد يكون غارقاً في ((الميتافيزيقيا في قصديتها الأكثر صميمية))،ما دام أن الفن بالنسبة له ((الطريقة الجوهرية حيث يُبتكر حضورها بوصفها حضوراً)) (الترجمة الفرنسية 122).

3 ـ يبدو أن نيتشه يقوم في غالب الأحيان، عندما يتعلق الأمر بالميتافيزيقيا والأفلاطونية، بالعلاقة الأفلاطونية، ((بتضاد)) Umdrehung) يتركز على وضع القضايا الأفلاطونية رأساً على عقب)). (الترجمة الفرنسية ص. 182)

هيدجر لا يتمسك بهذه الخطاطة، هذا ما يقوله غالباً. ليس لأنه يهجرها على نحو محض وبسيط، تماماً مثله مثل نيتشه الذي يرى أن عمل القراءة والكتابة ليس متجانساً و لا يتحول من دون إستراتيجية الدليل والنفي. وبالرغم من أن نيتشه يبدو أو عليه أن يمارس غالباً الـ Umdrehung، فإن من الواضح ـ يلاحظ هيدجر ـ أنه ((يبحث عن شيء آخر)) (الترجمة الفرنسية ص. 182).

للإعلان عن هذا الآخر الذي لم يعد يؤلف هذا الرباط في تناقضه الانقلابي، يستند هيدجر إلى هذه الحكاية ـ من الآن وصاعداً ـ الشهيرة الخرافية الفريدة، تاريخ عثرة،ضمن كتاب أفول الأصنام (1888): كيف يمكن للعالم الحقيقي أن يغدو خرافة أخيراً.

لن أسترجع تعليق هيدجر ولا حتى تعليقات الذين أوضحوا هذا النص في فرنسا. أقتطع فقط مقطعين اللذين شرحا على ما أعتقد من قبل هيدجر وتخصان المرأة بوضوح.

هيدجر يولي أهمية شديدة للالتواءات المتصلة بإشكالية Umdrelung: التناقض الذي يقر الانقلاب تم إلغاؤه هو ذاته: ((بهذا العالم الواقعي ألغينا عالم المظاهر!))، تقول الحكاية.

إن تراتبية العالَمين، المحسوس والمجرد، لم يتم الإطاحة بهما. ثمة تراتبية جديدة تم إثباتها وإثبات واقع قيمي جديد هو الحداثة التي لا تقوم على تجديد مضمون التراتبية أو ماهية القيم إنما تقوم على تحويل قيمة التراتبية نفسها. ((تراتبية جديدة (Rangordnu) وواقع قيمي جديد، يعني ذلك: تحويل الخطاطة التراتبية)). وعدم إلغاء كل تراتبية، واللا ـ أصل an ـ archie الذي يوطد دائماً النظام القائم، التراتبية الميتافيزيقية؛ وعدم تغيير والإطاحة بمفردات تراتبية ما؛ إنما تحويل البنية التراتبية بعينها.

وهكذا فان هيدجر يتابع مسار نيتشه بخصوص ما تبدي الميتافيزيقيا والأفلاطونية من مبالغة وإفراط. لكن أليس فقط، على الأقل هنا، على سبيل التساؤل بموجب شكل مسالة في تماس بالهرمنوطيقيا وبالتالي بهذه الفلسفة، أن مساراً كهذا عليه مع ذلك أن يشوش، فيما إذا نجح نيتشه في عمل خططٍله على نحو مؤكد، و((إلى أي حد)) تجاوز فعلياً الأفلاطونية؟ هيدجر يسمي ذلك ((قضية نقدية)) (Fragen der Kritik)، قضية يقودها ((الفكر المعاد re ـ pense المتعلق بالإرادة المفكرة الأكثر صميمية بالنسبة لـ نيتشه))، ((وبالنسبة لإرادة القول الأشد عمقاً)).



المرأة هي الحياة

انه أفق القضية الهيدجرية هذه، في اللحظة التي يوجّه القراءة الأشد اقتضاء،حيث لابد، ربما فيما بعد وبعد المنعطف الذي نقيم فيه، من هدمها.

ما لا يمكن بلا شك أن يتم إلا من خلال خنجر عملي ما. تلك هي ممارسة مثقفة، إنما من أي نوع؟

لا يُكتب ذلك إلا بموجب حبكة مقترنة بالمرأة والحقيقة. على المرأة، بالرغم من العمق الذي هو الحياء.

بعض الأقوال المأثورة لرصد تاريخ الحقيقة التي وردت في كتاب أفول الأصنام على مدار عدة صفحات ((أمثال وسهام " Spuche und Pfeile".

16 ـ ما الحقيقة؟ آه! إنكن تجهلن الحقيقة! أليست هي اعتداء على كل حرماتنا.

27 ـ لماذا نتصور المرأة على أنها عمق بلا قاع؟ لأنه ببساطة لا يمكننا الوصول أبدا إلى أعماقها. فالمرأة ليست منبسطة أو مسطحة كما يظن.

29 ـ فيما مضى، كم كان الوعي يجد ما ينهشه! كم كانت أسنانه قوية؟ ـ واليوم؟ ما الذي ينقصه؟ ـ هو ذا سؤال طبيب أسنان)).

تاريخ عثرةL,histoire d,une erreur. في كل مقطع من المقاطع الستة التي تقابل ست حقب، باستثناء المقطع الثالث، هناك بعض الكلمات تسترعي الانتباه. في الحقبة الثانية الكلمات الوحيدة التي أشار إليها نيتشه هي si wird Weib، الفكرة تغدو امرأة.

هيدجر يذكر هذا المقطع ويؤكد على أهميته، لكن تعليقه، كما هي الحالة دائماً، تتعلق بالمرأة. جميع عناصر النص محلولة بلا استثناء ماعدا عنصر صيرورة المرأة بوصفها فكرة (sie wird Weib) إذ بقي مهملاً، إلى حد ما مثلما نقفز على صورة معتبرة في كتاب للفلسفة، مثلما ننزع أيضاً صفحة مزينة بالرسوم أ و تصوراً مجازياً في كتاب هام. هذا ما يتيح الرؤية بمعزل عن القراءة أو القراءة بمعزل عن الرؤية.

عندما نتأمل عن كثب عبارة ((sie wird Weib))، فإننا لن نخالف هيدجر في مساره الخاص به. سوف لن نخالف ما يقوم به وهو يعود مرة أخرى إلى المثيل. لن نقطف وردة ميثولوجية، بغية دراستها هذه المرة بشكل منفرد، أي جنيها بدلاً من أن نتركها تذبل.

بالأحرى دعونا نحاول قراءة هذا النقش الخاص بالمرأة، حيث ضرورته ليست بلا شك ضرورة إشهار مجازي أو رمزي من دون مفهوم ولا ضرورة مفهوم محض من دون مخطط غرائبي. السياق يشير إلى ذلك بوضوح، ما يمكن أن يصير امرأة هو الفكرة. إن صيرورة المرأة هي ((قضية الفكرة)) (Fortschritt der idé).

الفكرة هي شكل تقديم الحقيقة بذاته. بالتالي الحقيقة ليست دائماً امرأة. والمرأة ليست دائماً الحقيقة. ولكلاهما تاريخ، ويشكلان تاريخاً ـ ربما التاريخ نفسه،هذا إذا ظهرت القيمة القسرية للتاريخ دائما كالقيمة القابعة في حركة الحقيقة ـ حيث ليس بمقدور الفلسفة فك رموزها، باعتبارها قيمة مفهومة بذاتها.

قبل هذا التقدم في تاريخ العالم الحقيقي، كانت الفكرة أفلاطونية. وكانت الـ Umschreibung، الكتابة، التورية، أو الإسهاب في تفسير العبارة الأفلاطونية المتصلة بالحقيقة، في هذه اللحظة التدشينية للفكرة، عبارة عن ((Wahrheit Ich ,Plato ,bi die))، ((أنا، أفلاطون، أنا الحقيقة Moi, Platon, je suis la vérité)).

الحقبة الثانية هي حقبة صيرورة فكرة المرأة كحضور أو حقبة إخراج الحقيقة، بل هي اللحظة التي لم يعد بوسع أفلاطون القول ((أنا الحقيقة))، حيث لم يعد الفيلسوف يمثل الحقيقة، وهو إذ ينفصل عنها من تلقاء نفسه، ولم يعد يتابع إلا أثرها، إنه يتغرب أو يدفع الفكرة إلى الاغتراب.

عندئذ يبدأ التاريخ، وتبدأ التواريخ. وتبُعد المسافة / المرأة ـ الحقيقة / الفيلسوف، وتمنح الفكرة. والمرأة التي تبتعد تصبح متعالية transcendante، عصية على الإدراك، مضللة، تتصرف وتُظهر الطريق في نأيه، in die Ferne. تتموج ستائرها من بعيد، ويبدأ الحلم بالموت، إنها المرأة.

((العالم الحقيقي خارج الإدراك في الحاضر، عالم على وعد مع الحكيم، مع التقي، مع الصالح "عالم الصياد الذي يكفر عن ذنوبه")).

((الفكرة تتقدم: تغدو أكثر رقة، أكثر دهشة، عصية على القبض ـ فكرة تغدو امرأة)).

إن جميع النعوت والسمات والجاذبية التي عرفها نيتشه عن المرأة كالمسافة المضللة، كالمنيعة التي تجتذب الأنظار، كالوعد المتخفي وراء الحجاب، كالتعالي الذي يصنع الرغبة، كالـ Enferung تنتمي إلى تاريخ الحقيقة بوصفه تاريخ عثرة.

وحين يتعلق الأمر بالعبارة المعترضة، أو بتوضيح أو تحليل عبارة ((تصبح امرأة))، يضيف نيتشه ((si wird christlich)) ويغلق القوس.

وفي حقبة الأقواس يمكننا محاولة جر هذه الحبكة نحو دافع الخصاء في النص النيتشوي، أي نحو لغز لا ـ حضور الحقيقة. وهذا ما يمكن إبلاغه بالأحرف الحمراء في عبارة ((تصير امرأة، تصير مسيحية...))، سأحاول أن أبين أن ((هي تُخصى))، تفيد فعل الإخصاء باعتبارها مخصية ،وتلعب لعبة الاخصاء في عصر الأقواس، وتخفي الخصاء ـ بعد معاناة وعقوبة ـ لكبح جماح السيد من بعيد، لإنتاج الرغبة باستمرار، وهذا يعني قتله. إن طور التورية والتعويض ضروري في تاريخ المرأة ـ الحقيقة، في تاريخ المرأة كحقيقة، في تاريخ التبرير والتأنيث.

لنقلب الصفحة، ولننتقل إلى كتاب أفول الأصنام، إلى الصفحة التي تلي تاريخ عثرة، حيث نشهد الأخلاق المضادة للطبيعة، والمسيحية لها حصة التفسير فيها على أنها تمثل الخصائية castratisme. إن قلع السن، وفقع العين، يقول نيتشه، هما فعلان مسيحيان. إنها الفكرة المسيحية الطافحة بالعنف، فكرة تصير امرأة. ((إن جميع الوحوش الأخلاقية القديمة مجتمعة على الرأي في

شان ذلك: "إذن، لابد من قتل الشهوات" [هذه الكلمات الأخيرة بالفرنسية في النص]. الصيغة الأشهر التي ذكرت موجودة في العهد القديم، في الموعظة على الجبل حيث لم تكن الأشياء عرضة للتأمل على الإطلاق من الأعلى. قيل على سبيل المثال، مع التطبيق الأخلاقي للجنسانية، "إذا كانت عينك اليمنى سببا لهلاكك، اقلعها وارمها عنك": لحسن الحظ لا يطبق أي مسيحي هذه الوصية. إن تدمير الشهوات والرغبات، فقط بسبب حماقتهم، والتحذير من التبعات المقززة لحماقتهم، قد لا يبدو لنا اليوم إلا شكلا حادا للحماقة. لن نعد نعجب بالأطباء الذي يقلعون الأسنان كي تكف عن الألم)).

نيتشه يقابل روحنة الشهوة بالاستئصال أو بالخصاء المسيحي، على أي حال بخصاء ((الكنيسة الأولى)) (بيد أننا لم نخرج من الكنيسة). يعني هذا أن لا يمكن لأي خصاء أن يعمل في روحنة كهذه، مما لا يمكن التسليم به. لذا أترك المسألة مفتوحة.

تأسيساً على ذلك، قامت الكنيسة الأولى، الحقيقة الأولى للمرأة ـ الفكرة على الاستئصال، والاجتثاث، والتدمير.. ((الكنيسة تحارب الشهوة بالقطع (Auss cheidung أي القطع أو الاخصاء): وممارسة هذا الفعل و "علاجه" تعني الخصائية castratisme. الكنيسة لا تتساءل أبداً: كيف يمكن أن نضفي الروح على الرغبة، كيف يمكن تجميلها وتأليهها؟ في كل عصر،كانت تعاليمها في خدمة اجتثاث المشاعر، الإباء، الرغبة في السيدة، الرغبة في التملك، الرغبة في الانتقام. بيد أن التهجم على الشهوات من جذورها، يعني التهجم على الحياة في جذورها: أي أن ممارسات praxis الكنيسة معادية

للحياة))، ومعادية للمرأة التي هي الحياة (femina vita): الخصاء عملية تقوم بها المرأة ضد المرأة، كشخص ضد نفسه وضد الآخر (1).

((الطريقة ذاتها، أي طريقة الخصاء والاستئصال، تُستخدم في كفاح ضد الرغبة من قبل أناس تبدو إرادتهم ضعيفة، أناس في درجة من الدناءة والانحطاط بحيث أنهم عاجزون عن إطلاق العنان لرغباتهم... لنحلق فوق تاريخ الكهنة بأكمله وتاريخ الفلاسفة، والفنانين ونغوص فيه: لنجد أن ما يؤذي الأكثر الأحاسيس لا ينطبق على الضعفاء، إنما المتقشفون الزاهدون، هؤلاء الذين أرادوا أن يكونوا متقشفين....)) [...] ((إن إضفاء الروح على المشاعر يسمى الحب؛ ذلك هو انتصار كبير على المسيحية.. انتصار آخر لروحنتنا الحميمية. hspiritualisation التي تقوم على فهم عميق للثمن الذي يمتلكه الأعداء، باختصار تقوم على التصرف والبت في الأمر بطريقة معاكسة، روحنة قامت وأنجزت في وقت مضى. لقد أرادت الكنيسة في كل عصر تصفية أعدائها: نحن اللاأخلاقيون الآخرون والمعادون للمسيحية، نجد فائدتنا باستمرارية الكنيسة... القديس الذي يعجب الله هو المخصي المثالي...)).

الهوامش

(1) ما إن يتم تحديد الاختلاف الجنسي المتناقض، يطيح كل مفردة بصورتها في الأخرى. قضية حيث طرفا x يغدوان في الوقت ذاته فاعلا ومحمولا كالمسند والمرآة. تلك هي آلة التناقض. فإذا كان نيتشه يتبع التراث لإدراج الرجل في نسق من النشاطات (مع كل القيم المرتبطة به) فان المرأة تندرج في نظام السلبية، فهي تعكس معنى الرباط الزوجي أو بالأحرى تقوم بشرح آلية تعاكسه. إنساني مفرط في الإنسانية (411) فانه يُنسب الإدراك والهيمنة إلى المرأة، بينما الإحساس والشهوة إلى الرجل حيث يبدو ((ذكاؤه طافحاً بالانفعالية)) (etwase Passives). الرغبة الشهوانية باعتبارها نرجسية، والسلبية تعد سلبية لدى الآخر، فإنها تعتبرها ((سلبية مثالية))، وتثبت فيها الشريكة التي تحب نشاطها الخاص وتتخلى عنه لإنتاج نموذج تلو الآخر. إن التناقض سلبي / ايجابي يتأمل محوه المثلي إلى اللانهاية وينتعش في بنية المثلنة وفي بنية الآلة الراغبة.

((غالباً ما تندهش النساء سراً بالمهابة التي يضفيها الرجال على أحاسيسهم. على أي حال، وعند اختيار الزوج، يبحث الرجال قبل كل شيء عن كائن موهوب عمقاً وروحاً، بينما تبحث النساء عن كائن متألق يتمتع بحضور وفكر متبصر. كما نجد بوضوح وبعمق أن الرجل يبحث عن الرجل المثالي والمرأة تبحث عن المرأة المثالية، أي أن كلا منهما لا يشكل تتمة، إنما إتمام صفاته الخاصة)).

مواقع



لم يكن نيتشه لينخدع طالما أن تباين النص كان يظهر له جليا وبوضوح بل ويحلله بغية معرفة تأثيراته المتمثلة بالمرأة، والحقيقة، والخصاء، أو التأثيرات الأونطولوجية المتصلة بالحضور أو الغياب. حتى أنه احترس دائماً من النفي المتسرع الذي ربما قام على تبجيل خطاب بسيط ضد الخصاء ونظامه.

وبمعزل عن المحاكاة الحذرة، ومن دون إستراتيجية الكتابة والأسلوب، ومن غير الاختلاف أو إبعاد الأقلام، يطال السقوط حتى في خضم إقرار التضاد الصاخب. ومن هنا جاء تباين النص.

وبما أني تخليتُ عن معالجة عدد كبير من المسائل المتعلقة بالمرأة، سأحاول هنا وضع قاعدة لها وإحالتها إلى عدد محدد من المسائل المنمذجة والجدولية. ثم سأشير إلى الحدود الأساسية لتدوين مماثل وإلى مشكلة القراءة التي يحددها هذا التدوين.

ثمة ثلاثة أنماط من التعبير، بالتالي ثلاث قضايا محورية تمثل ثلاثة مواقف قيمية، تمت إثارتها انطلاقاً من ثلاثة أمكنة مختلفة. هذه المواقف القيمية ربما بوسعها، بعد عمل لا يمكنني هنا إلا أن أشير إليها، أن تتخذ المعنى الذي يمنحه التحليل النفسي (على سبيل المثال) لكلمة ((موقف)).

1 ـ المرأة مدانة، مهانة، محتقرة ترمز إلى الكذب أو قوته. أما نوع الاتهام فهو يُنتج باسم الحقيقة، والميتافيزيقيا الدوغمائية، والرجل الساذج الذي يعتبر الحقيقة والقضيب صفتيه الخاصتين .ويشار إلى أن النصوص ـ المتمحورة حول القضيب ـ المكتوبة منذ انطلاقة هذا البحث عديدة جداً.

2 ـ المرأة مدانة، محتقرة، ترمز إلى الحقيقة وقوتها، شبيهة بكائن فلسفي أو مسيحي، فهي إما تطابق الحقيقة، وإما أنها ـ ببعدها عن الحقيقة ـ مازالت تمثلها كتعويذة تصب لفائدتها، من دون الإيمان بها، متوقفة عند هذا الحد عبر الخديعة والسذاجة (الخديعة تفسدها السذاجة دائماً)، ضمن النظام، وفي اقتصاد الحقيقة، وفي الحيز المتمحور حول القضيب.

إذن، هناك من يرافع عن القضية من وجهة نظر الفنان المقنع. بيد أن هذا الأخير مازال يؤمن بخصاء المرأة ويبقي عليه على خلاف الحجة الارتكاسية والسالبة. فالمرأة حتى الآن تمثل الخصاء مرتين: الحقيقة واللاحقيقة.

3 ـ تُعرف المرأة في ما وراء هذا النفي المزدوج، وتتصف على أنها قوة موجبة، كتومة، بارعة، ديونيسية.، لم يتوصل الرجل إلى إثباتها لأنها تثبت نفسها بنفسها، في داخلها وفي داخل الرجل.

ولكي تشكل النماذج الثلاثة من التعبير مدونة شاملة، ولكي نحاول إعادة تشكيل وحدتها النسقية، لا بد من أن التغاير المتعلق بمحاكاة الأسلوب (الأساليب) الساخرة حيث يتم ضبطه ليقتصر على مضمون الأطروحة. من جهة أخرى لابد من أن يكون ـ بيد أن الشرطين لا يمكن الفصل بينهما ـ كل قيمة متضمنة الصيغ الثلاث

قابلة للحسم في مزدوجة متعارضة، كما لو أن هناك عكس لكل مفردة: على سبيل المثال، ثمة بالنسبة للمرأة، الحقيقة والخصاء.

والحال أن نقش الـ hymen أو الفارماكون الذي يترك عليه أثر الخصاء، دون أن يختزلها، والموجود في كل مكان بالأخص في نص نيتشه، يضع حدا من دون جدوى لمطابقة هذه المسائل التأويلية أو النسقية. إنه يُنقذ دائماً الهامش من رقابة المعنى والقانون. وهذا لا يعني انه ينبغي الانحياز سلبياً إلى جانب التغاير أو إلى المحاكاة الساخرة (ربما يجب اختزالهما). وهذا لا يعني أيضاً انه يجب إخضاع المعنى الأحادي والمعنى الأحادي خارج التلقيم greffe لا يمكن العثور عليه ـ لهيمنة نيتشه اللانهائية، لسلطته الحصينة، وتقلباته المثالية المفخخة، لضرب من الحساب اللانهائي، تقريبا كحساب إله ليبينتز Leibniz، إنما حساب لا نهائي لما لا يمكن الإقرار به هذه المرة، و لإحباط السيطرة التأويلية. وبغية تجنبها على نحو مؤكد، ربما اقتضى الأمر السقوط مجدداً في الفخ. أي جعل المحاكاة أو السيولاكر أداة للهيمنة في خدمة الحقيقة أو الخصاء، وإعادة صياغة الدين، دين نيتشه على سبيل المثال، حيث ثمة مصلحة له في كهنوت التفسير والمحاكاة، الكهنوت الباطني.

كلا، المحاكاة تفترض دائماً بعض السذاجة المستندة إلى اللاوعي واللاهيمنة المدوخة، أي ضياع للمعرفة. المحاكاة المحسوبة تماماً قد تكون اعترافا بالقانون. لا بد من أن ندعي بحماقة أنه فيما إذا لم يكن بمقدورنا استيعاب الأمثال المتعلقة بالمرأة أولاً ـ هو أن نيتشه لم يجد فيها ما يشير إلى الوضوح، لحظة ـ فإن التعمية الفريدة، والموزونة، التي بواسطتها لا نشرف على النهاية أبداً، تقبع في

النص. لقد ضاع نيتشه فيها تقريباً. ثمة ضياع، يمكن التأكد من ذلك، انطلاقاً من hymen.

يضيع نيتشه في شبكة النص كعنكبوت غير مدرك ما يجري فيها، أعني مثل عنكبوت أو عدة عناكب، عنكبوت نيتشه، عنكبوت لوترينامون Lau treamont، عنكبوت مالارميه، عناكب فرويد وأبراهام. كان يخشى المرأة منزوعة الشهوة. كان يهاب المرأة المخصية. كان يحب المرأة الايجابية. كل ذلك كان يحدث دفعة واحدة بالتزامن أو بالتتابع، حسب أمكنة جسمه ومواقع تاريخه. كان على صلة مع نفسه، مع خارج نفسه، مع العديد من النساء، مثلما في مدينة بال في مجمع ديني.

نظرة أوديب

ليس هناك امرأة، هناك حقيقة المرأة في ذاتها، هنا على أي حال النمذجة المتنوعة جداً، وحشد من الأمهات: فتيات، أخوات، فتيات عجائز، زوجات، مربيات، عاهرات، عذارى، جدات، حفيدات.

لهذا السبب ذاته ليس هناك حقيقة تتعلق بنيتشه أو بنص نيتشه. عندما نقرا في كتاب Jenseits ((حقائقي هي هنا)) إشارة إلى ((meine Wahrheiten sind))، عبارة موجودة في فقرة حول النساء. حقائقي، هذا يعني بلا شك بأن الحقائق ليست هنا مادام أنها متعددة، مبرقشة، متناقضة.. ليس هناك حقيقة في ذاتها ولا حتى على الأغلب لذاتها، لذاتي، الحقيقة صيغة تفيد الجمع.

والحال أن هذا الفصل ورد في الفقرة الشهيرة حول ((der schercklliche Grundtext homo atura)) حيث يوضح نظرة أوديب ضد الطيور المغردة الميتافيزيقية التي تمتهن القنص عبر الإغواء، كذلك أوديب الفاقد للبراءة الذي لم يعد ينفي بأنه لا ينهض بالأعباء التي تثير العماء، والاتهام ضد الأنوثة، ((الأنوثة الخالدة))، ((المرأة في ذاتها)).

وبناء على ذلك ليس ثمة حقيقة في ذاتها على تماس مع الاختلاف الجنسي في ذاته، للرجل أو المرأة في ذاتها، بالمقابل كل الأنطولوجيا تفترض مسبقاً وتستبطن هذه اللاإقرارية التي هي نتيجة لا استدلال الانطولوجيا ،و تملكها ،و تماثلها ،و تبرير هويتها.

هنا، في ما وراء ميثولوجيا التوقيع، وتيولوجيا المؤلف يتم تدوين الرغبة البيوغرافية في النص لتترك فيه أثرا لا يمكن اختزاله، أثر جمعي وقسري. ((إن غرانيت القدر الروحي لكل إنسان يمنح ويتلقى العلامات بصورة مستقلة. ههنا ينهار النصب.

يتحدد النص البيوغرافي ويستقر لفترة غير مؤكدة ويشكل لزمن طويل نصبا تذكاريا يتعذر نقله، رغم كل مخاطر ((التاريخ التذكاري)) التي عرفها Unzeitgemabe منذ زمن بعيد.

هذا الغرانت عبارة عن نظام ((قرارات وأجوبة محددة مسبقاً على أسئلة منتخبة سلفاً. وعلى كل مشكلة أساسية تجيب عبارة "هذا أنا". "على سبيل المثال بصدد الرجل والمرأة لا يمكن لمفكر أن يغير فكرة، فقط يمكنه أن يستوفي ما يفكر به. بعد الحفاوة السخية التي تظاهرت بها" يمكن تحديد القدر الروحي مثلما يمكن تحديد حماقتنا "ربما يسمح لي التعبير عن بعض الحقائق في موضوع" المرأة في ذاتها؛ بطبيعة الحال سنعرف من الآن وصاعداً إلى أي حد ستكون هنا حقائقي)).

وفي كتابه المعنون هذا هو الإنسان Ecce homo يقدم نيتشه في الفقرتين المتتابعتين (الفقرة الرابعة والخامسة) بان لديه (عدداً كبيراً من الأساليب الممكنة)،أو ليس ثمة (أسلوب في ذاته) مادام انه (يعرف النساء عن كثب) (أو بالأحرى الأنثى): (وهذا جزء لا يتجزأ من تراثي الديونيسي. من يعرف؟ ربما أنا عالم النفس الأول للأنوثة

الخالدة. إنهن يحببنني جميعاً، إنها قصة قديمة، ماعدا قصة الأمهات المصدومات، المتحررات، اللواتي ينجبن الأطفال بحرية تامة. لحسن الحظ لست مستعداً لأن استسلم للتمزق: المرأة التامة تُمزق عندما تحب...).

مادام أن مسألة المرأة تعلق التعارض المقرر بين الحقيقة واللاحقيقة، إلا أنها تؤسس النظام العصري للأقواس لكل المفاهيم التي تنتمي إلى نسق الإقرارية الفلسفية، وتنزع الأهلية عن المشروع التأويلي ملتمسة المعنى الحقيقي للنص، تحرر قراءة أفق معنى الكينونة أو حقيقة الكينونة، لقيم إنتاج المنتج أو لقيم حضور الحاضر، وما ينفلت من القيد، هو مسألة الأسلوب ومسألة الكتابة، مسألة مسار مُهمز eperonnante [من المهماز] الأقوى من كل محتوى، وكل أطروحة، وكل معنى.

إن المهماز المدبب يخترق الحجاب، لا يمزقه فقط لرؤية أو إنتاج الشيء في ذاته، إنما يهدم التعارض في ذاته، التعارض المعتمد على ذاته، ذات المحتجب والمنكشف، الحقيقة كإنتاج، كشف المنتج وإخفائه في الحضور. المهماز لا يكشف الحجاب إلا عندما يسقط، عندما يحدد ترقبه ـ ترقب العصر. وبما أن الأفعال، حدد، فك، انفك، تستهدف الحجاب، فهل أنها تهم الكشف؟ وصولاً إلى تحطيم الصنم؟ هذه المسألة، بوصفها مسألة (بين اللوغوس والنظرية، بين القول والرؤية)، تبقى عالقة أبداً.



صعقة الهبة

بقيت القراءة الهيدجرية مهملة ـ بيد أننا انطلقنا من أسرار المرساة ـ في اللحظة التي كانت تنقصها المرأة في خضم حبكة الحقيقة؛ وهي لم تكن تطرح المسألة الجنسية أو على الأقل أنها لم تخضعها للمسألة العامة لحقيقة الكينونة. والحالة هذه، ألم يُلاحظ أن مسألة الاختلاف الجنسي لم تكن مسألة محلية خاضعة لأنطولوجيا عامة، بالتالي إلى أنطولوجيا أساسية، أخيراً إلى مسالة حقيقة الكائن. حتى أنها لم تعد مسألة.

ربما لم تكن الأشياء بهذه البساطة المغالية. يبدو أن الدلالات أو القيم المفهومية التي تشكل رهان أو دافع مجمل التحليلات النيتشوية حول الاختلاف الجنسي، حول ((حرب الأجناس المستمرة))، ((الحقد المميت للأجناس)) (1)، حول الـ ((حب))، الأيروسية، الخ.، تتجه نحو ما يمكن أن نسميه قضية تخصيص (حيازة، تخصيص مسبق، استيلاء، تملك، هبة أو تبادل، هيمنة، عبودية، الخ.). ومن خلال تحليلات مختلفة ـ حيث ليس بمقدوري متابعتها هنا ـ يبدو أن، حسب القانون الذي تم تقعيده، المرأة هي المرأة تارة وهي تهب، وتهب نفسها، بينما الرجل يأخذ، يملك، يمتلك؛

بالمقابل حين تهب المرأة نفسها تهب نفسه لأجل أن تكون محل اعتبار تارة أخرى .فهي تتصنع وتضمن لنفسها السيطرة والملكية(2).

مهما كانت قيمة ((عطاء النفس لأجل)) فان مفردة ((لأجل)) تخدع عبر منح المظهر غاية، مقصداً ماكراً، عودة ما، تلطيف أو منفعة في ضياع الخاص، الـ pour يضفي على الهبة تحفظاً ويغير كل علامات التعارض الجنسي. النساء والرجال يغيّرون المكان، يتبادلون القناع إلى اللانهاية. ((النساء عُرفن، من خلال خضوعهن، أن يحققن لأنفسهن الفائدة إلى أقصى حد، وصولاً إلى السيطرة. فإذا كان التعارض بين أعطى وأخذ، بين امتلك وممتلك ضرباً من الخديعة المتعالية التي يبرزها نقش الـ hymen، فإن قضية الحيازة يمكنها أن تُفلت من كل جدل كما من كل إقرارية أونطولوجية.

إذن، لا يمكننا التساؤل ((ما هو الخاص، الحيازة، التخصيص المسبق، الهيمنة، العبودية، إلخ؟)). بوصف التملك فعلاً جنسياً ـ ولا نعرف الجنسانية قبله ـ فإنه الأقوى لأنه غير قابل للحسم، أقوى من السؤال، من سؤال حجاب الحقيقة أو معنى الكينونة. ولا سيما أن قضية التخصيص تنظم شمولية قضية اللغة أو قضية التبادل الرمزي بصورة عامة بما فيها كل الملفوظات الأنطولوجية. إن تاريخ الحقيقة هو قضية التخصيص. والخاص لا يرتبط بتساؤل أونطو ـ فينومينولوجي أو دلالي تأويلي.

فمسالة معنى الكائن وحقيقته ليست جديرة لقضية الخاص، للتبادل المتعذر إقراره، للإعطاء ـ الأخذ، للإعطاء ـالاحتفاظ، للإعطاء ـ إلحاق الأذى، لصعقة الهبة. مسألة تبدو شائكة.

في كل مرة تظهر مسالة الخاص في حقول الاقتصاد (بالمعنى الحصري للكلمة)، واللسانيات، والبلاغة، والتحليل النفسي، والسياسة، إلخ. ، ويُظهر الشكل الأونطو- تأويلي للسؤال حدَّه.

هذا الحد متميز، ويتحدد من خلال مجال أونطي أو حقل أونطولوجي، إنما هو حد الكائن ذاته. بالتالي من العجالة البت فيه بحيث يمكن ببساطة الاستغناء عن الوسائل النقدية للمسألة الاونطولوجية، بصورة عامة أو لدى قراءة نيتشه.

وقد يكون من السذاجة الاستخلاص بأن مسألة الخاص لم تعد ترتبط بمسألة الكينونة، ربما علينا الاهتمام بها مباشرة، كما لو أننا نعلم ما هو الخاص، التخصيص، التبادل، العطاء، الأخذ، الدين، الثمن، إلخ. عند مقاربة الخطابات الواردة في هذا الحقل أو ذاك، نستمر، بسبب عدم إعداد المشكلة، في الافتراضات الانطولوجية المسبقة، ونحافظ على العلاقة ما قبل النقدية للمدلول، في العودة إلى الكلام الحاضر، إلى اللغة الطبيعية، إلى الإدراك، إلى إمكانية الرؤية، بكلمة واحدة إلى الوعي والى نسقه الفينومينولوجي بمجمله. هذا الخطر لا يعود تاريخه إلى الأمس القريب بل أصبح راهناً جداً.

أينما كان موقعنا من هذه الخطاطة تبدو القراءة الهيدجرية مخالفة لهذا التحديد للإشكالية الانطولوجية(3). (قراءة هيدجر، قارئ نيتشه، تلك التي يمارسها والتي نخشى من نصها). في الواقع، بقيت هذه القراءة تقريبا طوال مسيرته ـ غالباً ما كانت بمثابة أطروحة ـ تعمل في الفضاء التأويلي لمسالة الحقيقة (حقيقة الكينونة). وتستخلص زاعمة التغلغل في صميم إرادة نيتشه المفكرة، حيث كانت تنتمي فيما مضى، بغية انجازها، إلى تاريخ

الميتافيزيقيا. بلا شك، مازال من المفترض أن يكون لقيمة الانتماء معنى ما وحيد ولا شيء غير ذلك.

لكن ثمة انفلاقاً déhiscence يفتح هذه القراءة من غير أن يفسخها، يفتحها على قراءة أخرى لا تأبى السياج، هذا لا يعني أن لها تأثيراً نقدياً أو مدمراً على ما يخضع للعنف إنما أيضا للضرورة شبه الداخلية لهذا الانفلاق، لكنه يغير شكلها ويدون مجددا بدوره الحركة التأويلية. لهذا السبب ونحن نشير إلى ((كامل هذه المسيرة))، لم أقدم تقديراً كمياً؛ بل أعلنت عن شكل آخر للتنظيم الذي يتوارى وراء هذا الاعتبار الإحصائي.

قد يحدث هذا الانفلاق عندما يُخضع هيدجر مسألة الكينونة لمسألة الخاص، لمسألة التخصيص. وهذا ليس قطيعة أو منعطفا في فكر هيدجر حيث كان الاعتراض على الخاصية الذاتية Eigentlichkeit وعلى Uneigentlichkeit ينسق مجمل التحليل الوجودي للكينونة والزمان. إن الإعلاء من شأن الخاص والخاصية الذاتية Eigentlichkeit ـ هو التقويم نفسه ـ لم يتوقف أبداً. وهنا يكمن الثبات الذي ينبغي أخذه في الاعتبار، أما ضرورته لابد أن تكون مثار استفهام باستمرار.

إلا أن الحركة المنحرفة تسيء بانتظام هذا النظام وتدون حقيقة الكينونة في قضية التخصيص. قضية، كي تكون ممغنطة عبر تقويم الخاص، من خلال أفضلية راسخة للخاص، لا تؤدي على الأقل إلى البنية السحيقة للخاص. هذه البنية السحيقة بنية غير أساسية، سطحية وبلا قاع في آن، دوما ((مسطحة)) حيث الخاص يبدأ فيها من القاع، يغوص في ماء رغبته الخاصة دون أن يلتقي أبداً، يرتفع ويحتد ـ من تلقاء نفسه. وينتقل إلى خاص آخر.

بلا شك لدينا في أغلب الأحيان انطباع ـ وحشد من العبارات ونوعية تضميناتها يؤكدان على ذلك ـ يتصل بميتافيزيقيا جديدة للملكية، الميتافيزيقيا إجمالاً. وهنا يلاقي التعارض بين الميتافيزيقيا ونقيضها حدوده. وإذا كان شكل التعارض، البنية التعارضية، ميتافيزيقي فإن علاقة الميتافيزيقيا بدورها أيضاً لا يمكنها أن تكون محل تعارض.

الهوامش

(1) (هل نستمع باهتمام إلى تعريفنا للحب؟ وهو التعريف الوحيد الجدير بالفيلسوف. الحب - في وسائله يعني الحرب، في عمقه يعني الكراهية حتى الموت للجنس. هل هناك من سمع جيداً جوابي على السؤال: كيف يمكن شفاء امرأة ؟ كيف يمكن تحريرها؟ وهي تنجب طفلا. المرأة تحتاج إلى الأطفال، الرجل ليس إلا وسيلة: هكذا تكلم زرادشت). هذا هو الإنسانEcce homo، لماذا أكتب كل هذه المؤلفات الجيدة. لا بد من تحليل المقطع بأكمله.

(2) (الجشع والحب: آه، شتان ما بين المشاعر التي يوحي لنا بها هذان اللفظان! مع أنه يمكن أن يكونا تعبيراً عن غريزة واحدة، سميت مرتين. مرة على وجه محط من وجهة نظر الشبعى، والذين وجدت لديهم هذه الغريزة بعض الاكتفاء والذين باتوا يخشون الآن على ما (يملكون)؛ ومرة من وجهة نظر المكتفين والعطشى، الذين يمجدون هذه الغريزة ويجدونها (جيدة). أليس حب القريب لدينا غريزة قاهرة لاستملاك ممتلكات جديدة؟ والأمر عينه بالنسبة لحب المعرفة وحب الحقيقة؟ وبشكل عام لكل حب للجديد؟

وبعد الاعتراف بدافع الاستملاك باسم جميع ظواهر اللامبالاة أو العدول، يحدد نيتشه ذلك بالغلو إنما أيضاً يوجه حركته الأولى ويقول: (إلا أن حب الجنس للجنس الآخر هو الذي يكشف على أوضح ما يكون غريزة التملك: إذ يريد العاشق أن يمتلك معشوقه بشكل حصري، يريد أن يمارس سلطة مطلقة على روحه وعلى

جسده..) العلم المرح. الصداقة التي يقابلها نيتشه مع الحب في هذا المقطع لا (تتعالى) على الغريزة المالكة، فهي تجمع بين الرغبات، الجشع، الطمع، وتوجهها نحو (خير) مقسم، الخير المثالي.

استشهاد آخر لتبيان إعداد منهجي لحركات التملك هذه: (كيف يمكن لكل من العاشق والعاشقة حكمه المسبق إزاء الحب، بالرغم من استعدادي لتقديم كل التنازلات للحكم المسبق للزواج الأحادي، فإنني لا أقبل إطلاقاً أن يتم الكلام في الحب عن نفس الحقوق للمرأة والرجل [...] إن ما تفهمه المرأة عن الحب لهو أمر واضح بما فيه الكفاية: إنه ليس مجرد التفاني، إنه هبة كلية للجسد والروح، من دون أي شرط، دون أخذ أي شيء آخر بعين الاعتبار [...] أما الرجل، عندما يحب المرأة، فإن هذا هو الحب الذي يريد منها [...] إن رجلا يحب كالمرأة يصير حينئذ عبداً؛ بينما المرأة إذا أحبت فإنها لا تصير بذلك إلا امرأة أشد كمالاً... إن شغف المرأة في تخليها اللامشروط عن حقوقها الخاصة يفترض بالذات أن الشعور عينه، الرغبة عينها بالتخلي لا توجد عن الجنس الآخر، إذا كان الاثنان سيتخليان عن أنفسهما نتيجة للحب، لعمري فسينتج، ـ لا أدري ماذا، لنقل ربما فضاء فارغ ؟ ـ المرأة تريد أن تأخذ، تقبل على أنها ملكية، تريد أن تذوب في فكرة (الملكية)، شيء ممتلك، فهي تقضي أن رجلاً ما يأخذ، رجل لا يعطي نفسه لا يتخلى أبدا [...] المرأة تمنح نفسها، الرجل يزداد بها ـ أعتقد أنه ما من عقد اجتماعي ولا أفضل إرادة واكبر عطش للعدالة بإمكانه شيئاً ضد هذا التناقض الطبيعي: مهما كانت الرغبة بألا يصوب النظر دائما على قساوة وهول ولغز ولا أخلاقية هذا التناقض. لأن الحب، الحب

الكبير، الحب الكلي، الحب الكامل، هوٍ أمر طبيعي، وشأن كل أمر طبيعي، هو بالتالي (لا أخلاقي) أبداً. نيتشه يستنتج إذن أن الإخلاص هو جوهري في حب المرأة ومتناقض مع حب الرجل.

(راجع صفحة 363)

لجج الحقيقة



في كل مرة تندرج القضايا الميتافيزيقية ومسألة الميتافيزيقيا في مسالة التخصيص الأشد قوة، ينتظم مجدداً كل هذا الفضاء. وهذا يحدث بانتظام بصورة كافية، إن لم يكن بصورة مشهدية، وأولاً، مما هو غير طارئ في الفصل الأخير من كتاب نيتشه (DieErinnerung in die Metaphusik). نستعرض فيه قضية من نمط ((Das Sein selbst sich anfanglich ereignet))، بحيث أنني، عقب كلوسوفسكي(1)، أتخلى عن الترجمة، عن قضية تبدو الـ ((كينونة)) مختزلة فيها. وفي نهاية المطاف، إن مسالة إنتاج الأسلوب والدسيسة، إنتاج الحدث (إنه أحد معاني Ereignis) الذي انتزع عن الانطولوجيا، أو الملكية أو تملك الخاص، سميت بدقة كما لو أنها ليست خاصة بأي شيء، ولا بأي شخص، ولم تعد تفرض استملاك حقيقة الكينونة، بل تحيل إلى أعمق أعماق هوة الحقيقة بوصفها لا حقيقة، الكشف بوصفه تحجباً، الإضاءة بوصفها إخفاء، تاريخ الكينونة بوصفه تاريخاً حيث ليس بوسع أي وجود للموجود أن يتم، فقط ما يمكن أن يحدث هو قضية الـ Ereignis، قضية تبدو بلا قاع وتتمثل في ملكية الهوة التي هي بالضرورة هوة الملكية، وأيضاً عنف حدث يتم بلا كينونة.

إن هوة الحقيقة كلاـ حقيقة، التخصيص كتملك / لاـ تملك، الكشف كإخفاء مستتر، تدفعنا إلى التساؤل فيما إذا كان نيتشه يستدعي شكل الأسلوب وغياب مكان المرأة.

الهبة ـ سند أساسي للمرأة ـ التي كانت تظهر في التذبذب المتعذر حسمه كي تهب نفسها / تهب نفسها لأجل، تعطى / تأخذ، تترك / تملك، تكتسي قيمةً أو ثمن السم. ثمن الفارماكون. هنا أعود إلى التحليل الجميل جداً لـ رودولف كاشيه Gasche حول التقابل المتعذر حسمه لـ gift ـ gift (الهبة — السم)،التبادل شمسي المركز (حول موس Mauss، في الـArc).

وفي هذه العملية السرية للهبة السحيقة (الهبة يستدين، الهبة بلا دين)، يستعرض هيدجر مسألة الكينونة في كتاب الكينونة والزمان Zeit und Sein (1962).وفي غضون هذا المسعى الذي لا استطيع القيام به مجددا هنا، يثبت، بشأن es gibt Sein أن العطاء والعطية، باعتبارهما يشكلان قضية التخصيص وليسا بشيء (ليسا من صنف موجود ـ ذات، ولا من صنف موجود ـ شيء)، ليسا محل تفكير في الكينونة أو في الأفق أو انطلاقاً من معنى الكينونة ومعنى الحقيقة.

كذلك ليس هناك كينونة أو ماهية للمرأة أو للاختلاف الجنسي، ليس هناك من ماهية لـ es gibt Sein، للهبة والعطية المتصلة بالكينونة. وهذا الـ ((كذلك)) ليس صدفة. لا توجد هبة تتصل بالكينونة حيث يمكن انطلاقا منها أن ينضبط شيء ما مثل هبة محددة ويتناقض (من جهة الذات، الجسد، الجنس وأشياء أخرى مشابهة ـ المرأة لم تكن موضوعي).

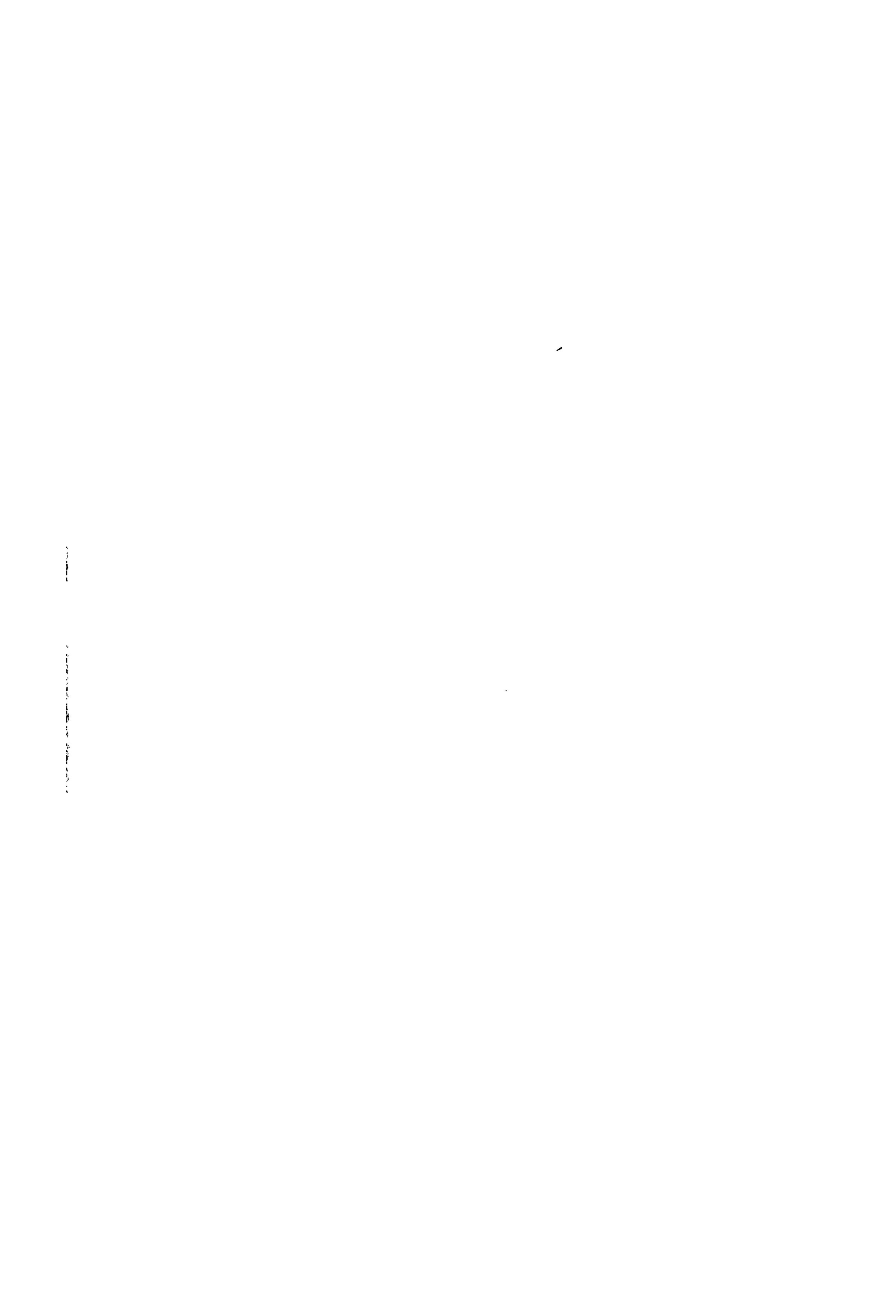
وهذا لا يؤدي إلى وجوب القيام بانقلاب بسيط وبجعل الكائن حالة خاصة أو ضرباً من التملك، على غرار، أعطى / استمتع بالحياة / مات؛ حدث مماثل يسمى بصورة عامة Ereignis. يعمل هيدجر ضد العدمية وضد عدمية أي انقلاب مفهومي يتصل بالجنس والنوع (2). ربما هذا هو المسار الذي يمكن من خلاله أن يقوم هيدجر بقراءة نيتشه، والتحليق بها خارج الإطار التأويلي، لإنجاز حقل واسع من الدلالات. ولا شك عمل كهذا يتطلب بطئا شديدا وخطوات مدروسة ببطء. وهنا يمكن أن يبدأ قول آخر حول القراءة البطيئة التي تتميز بها كتابات نيتشه.

الهوامش

(1) نيتشه، ترجمة كلوسوفسكي، 1، 2.ص. 391 ـ2.

(2) الـ ((كينونة مثل L, Ereignis"ـ قديما كانت الفلسفة تعتبر، انطلاقاً من الموجود،الكينونة بمثابة فكرة idea، فعل وإرادة؛ والآن ـ يمكن القول ـ بمثابة Ereignis. وEreignis تعني انحرافاً جديداً في تتمة تفسيرات الكينونة ـ انحرافاً يمثل في حالة استمرار يته ثباتاً للميتافيزيقيا. إن عبارة (بوصفها en tant que) تدل في هذه الحالة على: Ereingis بوصفها ضرباً من الكينونة وتابعاً للكينونة التي تشكل المفهوم الأساسي، والآن هيمنته. إذا فكرنا خلاف ذلك ـ هذا ما تم محاولته ، بالكينونة بالمعنى المتقدم في الحضور وإهمال التقدم في الحضور، الموجود في تجميع التخصيص ـ الذي بدوره يعتمد على استلماس واضح واستضيافي للزمن الحقيقي، حينذاك الكينونة في مكانها في الحركة تؤمن ما هو خاص في ذاته. العطاء والعطية يستقبلان ويتلقيان حتميتها، لذا تغدو الكينونة نوعاً من Ereignis وليس ;Ereignis كصنف من الكينونة. لكن الفرار الذي يبحث عن ملاذ في انقلاب مماثل قد يكون بلا قيمة. وهو يوازي فكر المسالة الحقيقي ومحتواها. و Ereignis ليست مفهوماً متعالياً يدرك كل شيء، من خلالها ينصاع الكينونة والزمان النظام. العلاقات المنطقية للنظام لا تعني شيئاً هنا. لأن لدى التفكير بحثاً عن الكينونة نفسها واقتفاء اثر ماهو خاص، فإنها تبدو كما العطية التي يقرها استلماس الزمن، استلماس ترقب المسيح parousia. إن عطية الحضور هي تملك للـ Ereignis)). الكينونة والزمان، الترجمة الفرنسية Fedier، في مكابدة الفكر، ص. 61 ـ 63.

نسيت مظلتي



من بين المقاطع غير المنشورة لنيتشه، عثرنا على هذه الكلمات، لوحدها بين قوسين(1).

ربما استشهاد ما.

ربما اقتطع من مكان ما.

ربما سمع هنا وهناك.

ربما كان من شأن عبارة مكتوبة هنا أو هناك.

ليس لدينا أية وسيلة ناجعة لمعرفة موضع الاقتطاع، وعلى ماذا يمكن أن يتم التطعيم. سوف لن نتأكد أبداً من معرفة ما أراد نيتشه القيام به وهو يدون هذه الكلمات. ولا حتى إذا أراد القيام بأي شيء كان. على افتراض أننا لا نمتلك أدنى شك بتوقيعه الأصلي وأننا نعرف على ماذا ينطوي مفهوم النسخ الخاص وشكل الإمضاء.

في هذا الصدد، إن ملاحظات الناشرين الذين نظموا هذه الكلمات غير المنشورة هي حركة خاصة بالسرنمة (السير والتكلم أثناء النوم) التأويلية حيث كل كلمة تكتسي بهدوء غير مكترث جمهرة من القضايا النقدية. ربما لا بد من التمعن فيها بدقة لاستنباط كل المشكلات التي تهمنا هنا.

ربما نتمكن ذات يوم من معرفة السياق الدال لهذه المظلة. الناشرون يعرفونه على الأغلب، بالرغم أنهم لا يقولون عنه شيئاً؛ يعلنون أنهم لا يبقون في عملهم الذي يقوم على اختيار المخطوطات وانجازها، إلا على تلك المتعلقة بهؤلاء الذين يقيمونها كعمل ((معد)) من قبل نيتشه (**2**).

ربما ذات يوم، بفعل العمل والحظ، نتمكن من إعادة صياغة السياق الداخلي والخارجي لهذه العبارة ((نسيت مظلتي)). بيد أن هذه الإمكانية الحديثة لا تمنع مطلقاً بأن يُعبر عنها في بنية هذا المقطع (لكن مفهوم المقطع غير كاف فيها، ثمة كثير من التكملة المجملة)، يمكنه في الوقت ذاته البقاء كاملاً وبلا سياق آخر إلى الأبد، ليس فقط منشطراً في وسطه الإنتاجي إنما في كل قصدية أو إرادة ـ القول التي يعتمدها نيتشه، إرادة القول هذه وهذا التوقيع المصمم يجعلاننا متمسكين بهذا المبدأ الحصين.

ليس لأن هذا الحصين أو هذا المتعذر إدراكه هو عمق السر، قد يكون هذا السر متقلباً وسطحياً. نيتشه لم يود قول أي شيء، ربما قال قليلا من الأشياء، أو أي شيء، أو يتظاهر بقول شيء ما.

هذه العبارة ربما هي ليست لـ نيتشه، حتى لو اعتقدنا أنها كتبت بيده. ماذا يعني أنها كتبت بيده ؟ هل يمكننا أن نضطلع بكل ما كتب بيده ونوقع عليه؟ هل يمكن أن نأخذ على عاتقنا توقيعه ((الخاص))؟ إن بنية التوقيع نفسها (التوقيع يسقط) تنزع الصفة عن شكل هذه الأسئلة(**1**).

ثم أن هذه العبارة جاءت بين قوسين. بل حتى أننا لا نحتاج إلى الأقواس كي نفترض أنها كتبت من قبله. إن سهولة قراءتها تقوم على تملكها السابق. نيتشه استطاع أن يضع تحت تصرفه شيفرة سرية تقريبا

يمكنها أن تمنح معنى لهذه العبارة، عبارة سوف لن نعرفها مطلقاً، على انه يمكننا أن نبقى كذلك، لا بد من أخذ هذه الإمكانية في الاعتبار، هذا العجز في معرفتها. هذا الاعتبار أشير إليها في بقايا هذا اللا ـ مقطع بوصفه أثراً، حيث يطرحه على كل سؤال تأويلي واثق من أفقه.

إن القراءة والارتباط بالكتابة، يعني ذلك خرق هذا الأفق وهذا الحجاب التأويلي، وإبعاد كل الـ Schleiermarche، وإبعاد كل صانعي الحجاب، حسب كلمة نيتشه التي عاد إليها هيدجر. والمقصود هنا قراءة هذه العبارة غير المنشورة. لأي سبب تمنح لنفسها هذا التخفي، تماما مثل امرأة و كتابة. ولأن هذه الجملة واضحة، فإن شفافيتها تنبسط بلا ثنية أو طية، بلا تحفظ. ومحتواها يبدو واضحاً وضوح الشمس. وكل واحد يفهم معناها على طريقته ((نسيت مظلتي j'ai oublie mon parapluie)). هنا لدي (فعل الملك avoir حيث أُستخدم كفعل مساعد وأن امتلاك مظلتي تم التعبير عنه في الصفة الملكية)، مظلة، هي ملكي ونسيتها. يمكنني وصف الأمر. الآن لم أعد أمتلكها في الوقت الحاضر، لهذا لا بد من أن أنساها في موضع ما، الخ. أتذكر مظلتي، أستذكر مظلتي. وهذا هو الشيء الذي نريد تملكه والكف عن تملكه في اللحظة التي لم نعد نحتاج إليه. إنها مسألة لها علاقة مع الزمن.

هذه الطبقة من الوضوح يمكنها عند الاقتضاء إتاحة الفرصة لترجمات ذات قاعدة رصينة وبكل اللغات التي تجد تحت تصرفها موادَّ معينة. هذه المواد من الواضح أنها لا تقتصر على علامة (المظلة) (وعلى بعض العلامات) في اللغة، ولا حتى على حضور (الشيء) في الثقافة، إنما على اشتغال من دون حدود. هذه الطبقة من المقروئية أو الوضوح يمكنها أيضاً أن تتيح الفرصة لعمليات تفسيرية أكثر إعداداً. على سبيل المثال يمكن اللجوء إلى (التحليل النفسي) لفك طلاسمها،

وذلك من خلال ربطها بالمصطلح النيتشوي وبعد مواربة عمومية ما. لعلنا نعرف أو نعتقد بأننا على اطلاع على الشكل الرمزي للمظلة: على سبيل المثال، المهماز الخنثوي للقضيب متخف أو متوار في أغطيته، عضو في الوقت ذاته عدواني ومقلق، مهدد و / أو مهدد، شيء غريب ومخالف للمألوف بحيث إننا لا نجده دائما في محض لقاء وبواسطة آلة رافعة فوق طاولة الإخصاء. وبالنسبة لـ فرويد ليس فقط شيئاً رمزياً إنما تقريباً مفهوم ميتاسيكولوجي، القريب جداً من مفهوم Reizschutz الشهير لنظام الإدراك ـ الوعي. علاوة على ذلك، ما يؤخذ في الحسبان، ليس فقط المظلة، إنما نسيان الشيء، أما التحليل النفسي الذي برع في النسيان وفي الرموز القضيبية، يمكنه أن يضمن الهيمنة التأويلية لهذه البقية أو إن شئت التشكيك بها، لأن المحللين النفسيين ليسوا ساذجين بحيث لنا مصلحة أحيانا في تصديقهم عوضا عن تكملة السياق بحكمة، وذلك بمفصلة العموميات وتقليصها، ذات يوم سنتمكن من إشباع الانتظار التفسيري.

كيف يمكن للمحلل النفسي أو للمحللة النفسية أن يكون مبدئيا عندما ينوجد في موقع القارئ المندفع أو في موقع المؤول الأونطولوجي حيث يعتقد هؤلاء جميعاً بأن هذه العبارة غير المنشورة حكمة دالة، لا بد أنها تقول شيئاً ما، ولا بد أنها أتت من صميم فكر المؤلف، بشرط نسيان أن المقصود هو النص، النص الباقي، المنسي حتى، المقصود ربما هي المظلة. التي لم نعد نحملها في الصباح.

هذه البقية لا تسير في أي طريق دائري، وفي أي خط سير خاص بين البدء والنهاية. ليس لحركتها أي مركز. تتحرر بنيوياً من كل إرادة ـ قول حية، يمكنها دائما عدم الرغبة في قول أي شيء، وعدم امتلاك أي معنى مقرر غبر التطعيم، بلا نهاية، خارج كل متن سياقي أو كل شيفرة محددة.

هذه العبارة الواضحة باعتبارها مكتوبة يمكنها دائما أن تبقى سرية، ليس لأنها تحتفظ بالسر إنما لأنها تستطيع دائماً أن تفتقده وتتصنع لنفسها حقيقة مختبئة بين طياتها.

هذا الحد صادر عن بنيتها النصية sa structure textuelle، يختلط معها أيضاً بصورة جيدة ؛ و هو الذي، من خلال لعبه، يثير المؤول ويفحمه. لذا عليكم ألا تتخلوا في الحال عن معرفة معناها: قد يكون هذا رد فعل مجمل وظلامي للمؤول. ولأجل الأخذ في الحسبان، بأقصى شدة ممكنة، هذا الحد البنيوي للكتابة كبقية معبرة عن السيمولاكر، بالعكس ينبغي دفع عملية فك الرموز إلى أقصى حد ممكن. حد كهذا لا يحيط بمعرفة ولا يعبر عمًّا وراء الشيء، إنه يجتاز العمل العلمي ويقسمه حيث يعتبر شرطه وينفتح عليه.

وإذا أراد نيتشه قول شيء ما، أليس حد إرادة القول هذا بمثابة تأثير إرادة قوة خلافية بالضرورة، بالتالي منقسمة، منثنية، متعددة؟

لا يمكن أبداً تعليق فرضية الحد، على نقيض ما يمكن أن ندفع التفسير الواعي. ربما كان نص نيتشه برمته والى حد كبير من نمط (نسيت مظلتي). فمهما نقول عن (نص نيتشه بمجمله)، فهو مقطعي وحكمي.

كيف يمكن التعرض للبروق أو لصاعقة قهقهة قوية.من دون دافع الصواعق ومن دونك. (نحن من لا يمكن فهمنا "عنوان المقطع 371 من كتاب العلم المرح" لأننا نسكن بالقرب من الصاعقة). كما لا بد من الذهاب إلى خاتمة الفقرة 365 التي تقول:..لو كنا لا نعرف ماذا سيحصل لنا ـ وانه بعد وفاتنا فقط نتوصل إلى حياتنا ونصير أحياء! آه، أحياء جداً! نحن رجال ما بعد الموت).

الهوامش

(1) انظر la note justificative (مبدأ الناشرين)، الترجمة الفرنسية،ص 294.

- لقد ربط الناشرون مقطعنا بمقطع آخر (430)، هنا لابد من العودة إلى خاتمة كتاب قراءة دريدا لـ سارا كوفمان التي تقول ((ليس من النادر أن امرأة تطمح إلى التضحية بنفسها "أو حماية الرجل الشهير والتوجه نحو ذاتها بعدوانية والقول بأن الرجل يمكنه يظهر مسروراً، فقط عندما يكون أنانياً ليقبل بقربه هذا النوع من دافع للصواعق ودافع للصاعقة ومظلة إرادية. هذا محتمل لأسباب متعددة، خاصة عندما تأسف نيتشه وهو يجد امرأة بجانبه في مقطع من رسالة مرسلة إلى أخته (21 أيار1887) (يبدو أنك أيضا تحولت إلى "ضحية إرادية" وحملت كل الأعباء على عاتقك والسيد صهري يقبل أن تتحملين هذا الدور كدافع للصواعق؟ "انظر إنساني مفرط بالإنسانية ! - بهذا الصدد، لماذا السيدة فاغنر تبنت بصورة سيئة هذه الحكمة ؟ هل بسبب فاغنر؟ أو بسببها هي ذاتها؟ وهذا ما بقي لغزا بالنسبة لي")) (29 - 3 - 1973).

(2) التوقيع والنص يسقطان الواحد خارج الآخر، يختفيان، ينفصلان ويبرزان، يتشكلان من الانقطاع ذاته الذي يفسدهما أو يضرب عنقهما لحظة تكرارهما. بيد انه يبدأ ويبدأ معهما التملك ويشير إلى كل ما يشيده من بنية الغائط etron.

((Etro (e - tron). مفردة منحطة جداً. مادة غائطية متماسكة ومقولبة. غائط سويسري، عبارة عن صنوبرة صغيرة يصنعها الأطفال بواسطة بارود المدافع المرطب، بعد عجنه يتم إشعاله من القمة xiii s .Hist - "Estron sans ordure ,Jubinal Fatrasies ,t,11,222

نسيتُ مظلتي

خطوة أخرى

افترضوا أن مجمل ما قلته تقريباً، هو إما تطعيم غير مستقر، أو ربما تطعيم خاص بمحاكاة ساخرة، من نمط ((نسيت مظلتي)). وإذا كان هذا النص على الأقل ليس هو المعني برمته، النص الذي بدأتم به ههنا، هل يمكنه أن يستقيم تبعاً لحركاته الأشد انزلاقاً، حيث إن ما يتعذر تفكيكه يتناسل منه بصورة لا نهائية. مع أن خطابي كان واضحاً أوضح من ((نسيت مظلتي)). حتى كان له بعض الفضائل بل وتميز بلغة منمقة، وتربوية، ومقنعة.

افترضوا أن خطابي كتب بلغة مرموزة عند اختياري بعض نصوص نيتشه (على سبيل المثال "نسيت مظلتي")، وبعض المفاهيم أو بعض الكلمات (على سبيل المثال "éperon") لأسباب، وحدي، أعرف تاريخها ورموزها. حتى بموجب حقائق، وتاريخ ورموز ليس لها أية شفافية بالنسبة لي. وفي النهاية، هل يمكنكم أن تقولوا بأنه ليس ثمة رموز مستقلة، لكن هل يمكنها أن تحمل مفاتيح هذا النص بيني وبيني، عقد يمكنني مع ذلك إبرامه. لكن بما أنني سأموت عليكم ألا تشكوا بذلك، هنا ثمة ضرورة لعلاقتي ولعلاقتكم بالحدث ما بعد الوفاة، حدث لا يحصل أبداً. النص بوسعه أن يبقى دائما مفتوحاً،

مهدئ وغير قابل للقراءة، حتى دون أن نعرف ما إذا ليس بوسعنا قراءته.

سيموت الشركاء، لا يمكنكم التشكيك بذلك، وهذا النص سيبقى، إن كان مرموزاً أو محاكاة (والحالة هذه، أقول لكم سيبقى كذلك في نهاية المطاف، وبوسعي أن أقول لكم ذلك لأن ذلك لا يقدم لكم شيئاً، ويمكنني أن أكذب وأنا أعترف بذلك ما دمنا لا نستطيع الإخفاء إلا أن نقول الحقيقة، أن نقول بأننا نقول الحقيقة)، مفتوحاً بلا نهاية، مرموزاً ومحاكاة، أي مغلقاً، مفتوحاً ومغلقاً في آن أو شيئاً فشيئاً.هكذا تغدو المظلة متعددة وغير ذلك، إذ ليس بوسعك استخدامها، يمكنك نسيانها في الحال، كما لو لم تسمع شيئاً عنها، كما لو أنها وضعت فوق رأسك، مادمت لم أقل شيئاً لذا بإمكانك أن تسمع. بهذه المظلة، يمكننا دائماً أن نتبرأ وأن نرتاح كأنها لم تمطر أبداً.

الموت الذي أتحدث عنه ليس المأساة أو نسباً يعزو إلى الذات: لا بد من أن نأخذه في الاعتبار ونستخلص منه العبرة المتصلة بالمشهد الذي يشغلنا. ليس المقصود هنا الإدلاء: ((أنا إنسان فان، إذن، الخ.)). بالمقابل، الموت ـ وما بعد الموت ـ لا يعلن عن نفسه إلا انطلاقاً من إمكانية مشهد مماثل. والأمر ينسحب على الولادة فيما يتعلق بالتراجيديا والمحاكاة.

هذا ما يسميه نيتشه بالضبط الأسلوب، السيمولاكر، المرأة.

لكن العلم المرح يصير جلياً بما فيه الكفاية، لهذا السبب ليس هناك أبداً الأسلوب، السيمولاكر، المرأة، ولا الاختلاف الجنسي.

ولكي يتم السيمولاكر، لا بد من الكتابة على الحياد بين عدة أساليب.

فإذا كان هناك أسلوب، فهو امرأة نيتشه، ولا بد أن يكون هناك أكثر من أسلوب. ثمة مهمازان على الأقل، ذلك هو الاستحقاق L,échéance.

بين هذا وذاك هناك هوة عميقة حيث يتم رمي المرساة والمجازفة بها وربما فقدانها.

نسيت مظلتي

يذكرني روجيه لابورت Laporte بلقاء عاصف جمعنا ـ منذ أكثر من خمسة أعوام وهنا ليس بوسعي أن Hسترجع الظرف ـ اعترضنا خلاله نحن الاثنان، لأسباب أخرى على مؤول مماثل زعم أنه استهزأ بكل نصوص نيتشه غير المنشورة: ((انتهوا إلى نشر ملاحظاته حول الغسالة وفضلات من نوع "نسيت مظلتي")) . يذكر أن شهوداً أكدوا على ذلك. تأكدت إذن من حقيقة هذه الحكاية وصحة هذه ((الوقائع)) ولا يوجد أي سبب يدعوني أشك بذلك.غير أني لا أحتفظ بأي ذكرى عن ذلك اليوم (1 ـ 4 ـ 1973).

نسيت مظلتي

علينا ألا نتظاهر بمعرفة ماهية النسيان. هل المقصود هو مساءلة معنى النسيان؟ أو إبدال مسألة النسيان بمسألة الكينونة؟ وهل نسيان الموجود (المظلة على سبيل المثال) يمكن قياسه بنسيان الكائن؟ وهل يمكن أن يكون صورة رديئة عنه؟

لا أتذكر المزيد من نص هيدجر، الذي هو عبارة عن ملخص لـ Zur Seinsfrage والذي قرأته مع ذلك ومذكور في موضع آخر: ((في طور إتمام العدمية يبدو أن شيئاً ما مثل كينونة الموجود غارق في العدمية (بمعنى العدمية السلبية). الكينونة تظل غائبة بطريقة فريدة، تتقهقر نحو التحجب بل وتتحجب نفسها بنفسها. وفي هذا التحجب يكمن جوهر النسيان الذي تحقق منه الإغريق فيما مضى. أخيراً لاشيء هنا يدعو إلى السلبية. لكن بوصف هذا النسيان تراجعاً هو بلا شك تراجع حام يحافظ على السر والحجب. بالنسبة للتمثل الرائج يتخذ النسيان بسهولة مظهر فجوة بسيطة، مظهر العدم، اللايقين. العادة تميل إلى اعتبار أن كلمتي النسيان أو منسي تعنيان بالضبط "الإغفال"، والإغفال هو حالة الإنسان (الممثل من قبله بالذات) والذي يلتقي مع ذاته عادة. مازلنا باقين على بعد من تحديد ماهية النسيان. وحتى هنا حيث ماهية النسيان تنكشف لنا بكل امتداداتها، نحن مازلنا معرضين بسهولة للخطر، خطر عدم فهم النسيان بوصفه واقعة إنسانية. لذا تصورنا بألف طريقة نسيان

الكائن كما لو أن الكائن، كي يستعيد صورته، كان المظلة بحيث أن ذهول أستاذ الفلسفة جعله يطمئن إلى حد ما.

((والحال أن النسيان لا يهاجم فقط بوصفه مميزاً ظاهرياً ماهية الكائن، إنه مشارك معاً الكائن، يحكم بوصفه قدرَ ماهيته (المساهمة في مسألة الكائن الترجمة الفرنسية G ـ Granel، ص 237 ـ 8 17 ـ 51973).



الفهرس

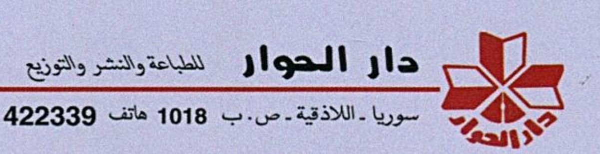


بين حضور القول وفعله الإنشائي وما ينطوي عليه من معنى، وغياب أصوله: كيف تشكَّل القول؟

إننا جينات فيما نقول، وفيما نكتب، وليس فيما نزعم أنه ملك لنا، لأننا نتطاول على الجينات التي نرجع إليها، فهي إذ تسمّينا تكون لها عوالمها، وما إقحامنا في مسيرتها، ما مداهمتنا لها لحظة نشاء، إلا خوفنا من ضياع أثرٍ ما لنا، لنشرك جيناتنا في حربنا الضروس فيما بيننا، ونودع جيناتنا ما يبقيها أهلاً لتحمل وزر أفعالنا وأقوالنا، نجذّر فيها أساليب تقوانا وبلوانا، لنضيّع الأثر على مقتفي الأثر في حقيقة ما نعيش وما يكوّننا، وما يرتد إلى الخارج، جهة الاختلاف بين الجينة والأخرى، أعني الأسلوب المُساء فهمه!

ليس في النص إلا مهمازه الذي يرسم ظله تبعاً لحركته، لصدى صوته، يعكس ظله، بحسب تجليات النص الذي يعنيه، حيث يقرَأ أحدهم من خلاله، على أنه الأسلوب ولكنه هذا الذي لا يقبَض عليه، في جديده المباغت لسواه إن الشعور بالآخر، على أنه الأسبق حضوراً بصفة معينة، تلفت النظر وتشغل المعنيين به، هو الذي يمثّل في الإطار المفتوح نقطة البداية المتحركة، لمن يهمه أمر التحول والتجاوز إلى المختلف، لكنه التجاوز الذي يحفظ للسابق حقه في التسمية، لأن حفظ الحق ليس أكثر من معرفة معمقة بما يكون، وكيف صار مدركاً باسمه الأدبي أو الفكري أو الفني.

علي مولا




9 789933 432195